

Günter Oesterle

Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“

I. Handschrift und Inspiration

Ein armer Student und angehender Dichter gedenkt, seine schlechte Kasse durch Kopieren von Manuskripten bei einem etwas dubiosen Hofrat und Archivarius aufzubessern, der, wie gemunkelt wird, in seiner einsamen Villa am Dresdner Stadtrand Alchemie betreibt. Wenn sich Anselmus, so lautet der Name des studentischen Helden in E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der goldne Topf“, auch im gewöhnlichen Leben etwas tolpatschig, ja zerstreut benimmt, seiner Schreibkünste ist er sich doch sicher. Um so schlimmer ist für ihn die Einsicht, daß sein ganzer Stolz, „seine Handschrift in elegantester englischer Schreibmanier“, ¹ dem Archivar, seinem neuen Lehrmeister, überaus mißfällt.

Die Aversion des Archivarius gegen die moderne „englische“ Schreibweise, „gemeint ist die lateinische Kurrentschrift“ ², dürfte den Zeitgenossen die aktuelle Kontroverse zwischen Klassizisten und Romantikern um die drucktypographischen Stilrichtungen *Antiqua* oder *Fraktur* ins Gedächtnis gerufen haben. ³ Bertuch und Schiller lehnten z. B. Ungers Versuch einer deutschen Fraktur polemisch ab; die Schreibart der Brüder Schlegel, Schleiermachers, Tiecks und Wackenroders erhielt dagegen „von dieser Fraktur ihre Klangfarbe“ ⁴.

Allein, im „Goldnen Topf“ geht es nicht um Druck-, sondern um Handschrift. Die deutsche Fraktur, „deren graphisches Bild allego-

¹ E. T. A. Hoffmann: Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. In: E. T. A. Hoffmann. Fantasie- und Nachtstücke. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1979, S. 215. (Seitenzahl in Klammer verweist auf diese Ausgabe).

² Vgl. den Kommentar von Hans-Joachim Kruse. In: E. T. A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callots Manier. Berlin ²1982, S. 527.

³ Vgl. Georg Kurt Schauer: Schrift und Typographie. In: Ernst L. Hauswedell u. Christian Voigt (Hrsg.): Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850. Hamburg 1977, S. 7 ff.

⁴ Ebd. S. 29 f.

rische Züge bewahrt“⁵, wird daher ersetzt durch ihre handschriftlichen Vorläufer: das Arabische und Indische. Zunächst verpflichtet der Hofrat den Studenten, „ein arabisches Manuskript“ (215) zu kopieren. Verzichtet sei darauf, die Aura des Arabischen vorzuführen (217), die vom Liquor (202) über den damastnen „mit glänzenden Blumen bestreuten“ (225) Schlafrock bis zum scheinbar „orientalischen Wust“ (193) inszeniert wird; statt dessen ist auf die dritte Station der Lehrzeit genauer einzugehen. Nachdem der Held die Probe im Arabischschreiben bestanden hat, darf er sich in der 8. Vigilie auf der letzten und höchsten Stufe der Schreibkunst bewähren. Der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung der Zeit gemäß, nach der die Ursprache nicht mehr in Ägypten, sondern in Indien zu suchen ist, erhält er, so wird ausdrücklich vermerkt, ein Manuskript zur Kopie aus dem Umkreis des Bhogovotgitas (225), eines indischen Nationalepos, das Friedrich Schlegel jüngst – 1809 – übersetzt hatte. Anselmus schreibt nun mit großer Aufmerksamkeit das Manuskript ab. Er ist umgeben von geheimnisvoller Musik und in Gedanken an seine Geliebte. Dabei passiert ihm gerade nicht, was üblicherweise – und nicht nur einem Studenten – geschieht, wenn er konzentriert arbeiten muß und dabei an seine Geliebte denkt: er verheddert sich nicht, ihm unterläuft beim Kopieren kein „falscher Strich“ (225), kein Tintenklecks spritzt ihm aufs „Original“ – im Gegenteil: es schreibt sich von Liebe beseelt fast von selbst:

Und sowie er voll innern Entzückens die Töne vernahm, wurden ihm immer verständlicher die unbekannten Zeichen – er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen. (216)

Analog zur Vorstellung der verbalinspiratorischen Sprach- und Schrifttheorie, die Herder im Gefolge Bengels und Oettingers⁶ ins

⁵ Theodor W. Adorno: Satzzeichen. In: Th. W. A.: Noten zur Literatur. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1965, S. 163.

⁶ Innerhalb des Pietismus lassen sich zwei bibelhermeneutische Richtungen unterscheiden: eine personalinspiratorische (vertreten durch Zinzendorf), in der die Wörtlichkeit des Textes gegenüber dem Sinn sekundär ist, von einer verbalinspiratorischen (repräsentiert durch Bengel und Oettinger), in der die Trennung von Wortlaut und Lehre abgelehnt und die sinnliche und direkte Bedeutung des Bibelworts behauptet wird. Einsichten in diese Differenz verdanke ich Lothar Schneider. Vgl. Erik Peterson: Die Probleme der Bibelauslegung im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für systematische Theologie, Jg. 1, Heft 3, 1923/24 und Karl Rahner: Über die Schriftinspiration. Freiburg 1958, S. 32.

Bild der einstmals „mit Gottes Finger geschrieben(en)“ Sprache⁷ gebracht hatte, geht hier der Schreibvorgang ineins mit einer poetischen Inspiration besonderer Art. Das Wiederfinden ist wichtiger geworden als das Neufinden⁸, die Einbildungskraft bedarf des Rekurses auf das Fixierte, Literate, Überlieferte und – sinnlich im Vorgang des Schreibens – seiner Verflüssigung, seiner Auflösung in Bewegung.⁹ Unter dem enthusiasmierenden Einfluß der Musik entwirft sich eine dem Schreiber vorgängige Geschichte. Das Fort- oder Rückschreiben von der modernen Antiqua zum Arabischen und schließlich zum Indischen¹⁰ setzt Formtraditionen frei, die wiederum gegen die prosaischen Verhältnisse der Gegenwart widerständige psychische, motorische und kognitive Fähigkeiten wecken.¹¹ Die ‚relecture‘ der Schrift durch Abschreiben ist Entzif-

⁷ Johann Gottfried Herder: Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts. In: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 6, Berlin 1883, S. 298.

⁸ Einen Beleg für diese, auf romantische Schriftsteller wie Clemens Brentano und Ludwig Tieck zutreffende These, daß das Wiederfinden im Abschreiben wichtiger wird als das Neufinden, ist ein Brief Ludwig Uhlands an Friedrich de la Motte Fouqué aus Paris vom 22. Oktober 1810. In: Julius Hartmann (Hrsg.): Uhlands Briefwechsel. I. T. (1795–1815), Stuttgart 1911, S. 203: „Ich weiß nicht, ob Andere die Begeisterung theilen würden, zu der mich diese Gedichte hingerissen, und wenn ich so die schlichten Worte stundenlang abschreibe, werd' ich zuweilen selbst irre: allein wenn mir dann, dem Buche fern, die lebendige Dichtung unter die Bäume und in den Mondschein nachwandelt, wie ein Geist, der seinen Grabstein verläßt, dann kann ich nicht glauben, daß es nur selbst süchtiges Wohlgefallen an eigenem Treiben ist, was mich so mächtig überströmt, ja mein eigenes Dichten verschlungen hat“.

⁹ L. C. Nygaard hat eindringlich gezeigt, wie Welt und Gegenwelt des „Goldne(n) Topf(s)“ sich aus alternativen Schreibstilen und Schriftkulturen zusammensetzen: hier Dresden, mit seinen Registratoren und Schulmännern, eine Welt „with books, documents, and the printed word“ (96), dort die poetische Welt von Atlantis mit ihrer Onomatopöie und ihrer Musikalität. Der Held des Märchens und der Autor würden gleicherweise den Versuch machen, die in konventionellem bürgerlichen Diskurs erstarrte und in poetischen romantischen Mustern und Klischees versteinerte Sprache zu revitalisieren. Vgl. L. C. Nygaard: Anselmus as Amanuensis: The Motif of Copying in Hoffmann's *Der Goldne Topf*. In: Seminar. Journal of Germanic Studies, XIX, Number 2, 1983, S. 79–104.

¹⁰ Es bestehen Parallelen zu dieser Darstellung einer Evolution der Schrift vom Indischen zum Arabischen in der zeitgenössischen Wissenschaftsgeschichte. So versuchte beispielsweise Joseph Görres in seiner „Mythengeschichte der alten Welt“ (1810) die Umbildung der Hieroglyphen in die hieratische und demotische Schrift nachzuweisen. Vgl. Eva Fiesel: Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik. Tübingen 1922, S. 81.

¹¹ Vgl. Egon Weigl: Zur Schriftsprache und ihrem Erwerb. Neuropsychologische und psycholinguistische Betrachtungen. In: Wolfgang Eichler, Adolf Hofer

ferung der eigenen Herkunftsgeschichte und der Natur. Die „verschlungenen Zeichen“ (226) erscheinen dem Abschreiber Anselmus denn auch hieroglyphenartig: „bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen“ (226). Natur und Geist treten im Medium der Schrift in ein Verhältnis des Fremden, Anderen, Rätselhaften¹² und doch zugleich ‚Verständnisfordernden‘: „Schrift (...) ist die ins Fremdeste entäußerte Verständlichkeit des Geistes. (...) In ihrer Entzifferung und ihrer Deutung geschieht ein Wunder: die Verwandlung von etwas Fremdem und Totem in schlecht-hinniges Zugleichsein und Vertrautsein. Keine sonstige Überlieferung, die aus der Vergangenheit auf uns kommt, ist dem gleich.“¹³ Es war E. T. A. Hoffmanns glücklicher poetischer Einfall, seine Erzählung „Der goldne Topf“ aus der Spannung von Schreiben und Schrift, von Mündlichem und Schriftlichem, von Lesen und Erzählen, von Sehen und Hören zu entwickeln, indem er dieser ästhetische Produktivität zugestand.

II. Schlangen- und Schönheitslinie

1. Schönschreiblinie – *figura serpentinata* – *line of beauty*

In einer der eigenwilligsten Fortbildungen der Diskurstheorie der letzten Jahre, der Interpretation des „Goldnen Topfes“ von Friedrich A. Kittler, wird das Schreibbemühen des Anselmus auf frappante Weise mit reformpädagogischen Versuchen einer genetischen Schreibleseerwerbsmethode um 1800 in Zusammenhang gebracht: der „Austreibung des alten Buchstabenwesens“¹⁴. Dem me-

(Hrsg.): Spracherwerb und Linguistische Theorien. München 1975, S. 94 f. Über das Erreichen „semantischer Sensitivität“ durch „manuelle Nutzung“ vgl. Martin Andersch: Spuren. Zeichen. Buchstaben. Über das Schreiben von Schrift, das Experimentieren mit Alphabeten und das Interpretieren von Texten. Ravensburg 1988, S. 14.

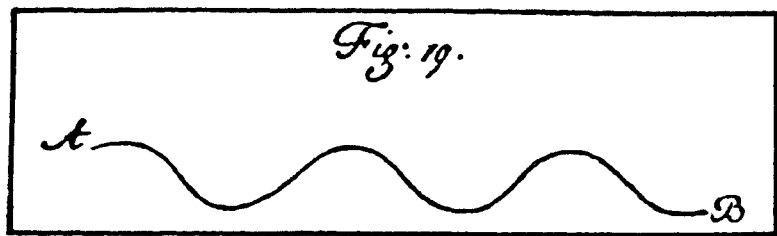
¹² 1792 schreibt William Gilpin in einem Brief an Mary Hartley: „Ich vermute in allem ein Rätsel und ich glaube, daß wir auf ein gewisses Maß an Glauben angewiesen sind, sobald wir kein vollständiges Wissen erzielen können; wir benötigen es zum Lesen der Natur wie zu dem der Schrift.“ Zit. aus: Werner Hofmann (Hrsg.): William Turner und die Landschaft seiner Zeit. Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle. München 1976, S. 37.

¹³ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1965, S. 156.

¹⁴ Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900. München 1985, S. 87.

chanischen Kopieren von Buchstaben zu Buchstaben sei damals das moderne Schreibideal einer „schönen, gerundeten, kontinuierlichen“¹⁵, „fließenden und vereinenden“¹⁶, „daher individuellen Handschrift“¹⁷ entgegengesetzt worden. Die Reformpädagogik habe die Konsequenz aus der Entstehung der Kleinfamilie gezogen: sie setzte den Spracherwerb durch die Mütter in den Schreibunterricht der Väter um und ermöglichte damit erotisch besetzte, gleichsam rauschhaft ablaufende Schreib- und Leserphantasien. E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der goldne Topf“ aber sei der poetische Ursprungsort, Kittler nennt sie sogar emphatisch die „Stiftungsurkunde“ dieser neuen Phantastik.¹⁸

Hoffmanns Märchen realisiert nach dieser Interpretation also „schlichte Schulprogramme“¹⁹. Die geliebte, den schreibenden Anselmus inspirierende, grüne Schlange mit dem Namen Serpentina wird als Schönschreiblinie identifiziert.²⁰ Sie ist, wie Anselmus in der Flasche, wissenschaftlich eingepfercht in ein nummeriertes pädagogisches Zeilenkästchen.



Kittler, Friedrich A., *Aufschreibesysteme. 1800–1900*, München 1985, S. 112

Die Reduktion auf elementare Sozialisationstechniken, die ihrer Stoßrichtung nach die poetologische und ästhetische Deutungsarbeit überflüssig machen möchte, erweist jedoch das Gegenteil: ihre Notwendigkeit, um problematische Eindeutigkeit zu verhindern. Die ideale Schönschreiblinie um 1800 hat eine bis in die Renaissance zurückreichende ästhetische und eine, wie zu ergänzen ist, naturphilosophische Vorgeschichte. Der Reformpädagoge schuf also die Schlangenlinie nicht, sondern bezog sie, wie der Poet, aus der Ästhetik. Es handelt sich hier gewissermaßen um die jüngste, noch in die Schule gehende Schwester einer theorie- und kunstgeschichtlich bereits entwickelten älteren Schönheitslinie, *figura serpentina* genannt. Sie stammt aus dem Manierismus und bedeutet

¹⁵ Ebd., S. 108.

¹⁷ Ebd., S. 108.

¹⁹ Ebd., S. 103.

¹⁶ Ebd., S. 89.

¹⁸ Ebd., S. 97.

²⁰ Ebd., S. 112.

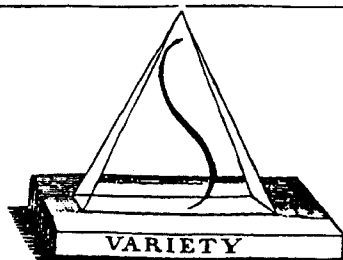
bei Giovanni Paolo Lomazzo die Bewegtheit, ja die Erregung, die Grazie und die Leichtigkeit einer Figur.²¹ Durch zahlreiche Filiationen vermittelt²², gewinnt sie im 18. Jahrhundert als „line of beauty“ bei William Hogarth europäische Beachtung und Geltung in Poetik und Ästhetik.

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in fight of Eve,
To lure her eye.——— Milton.*



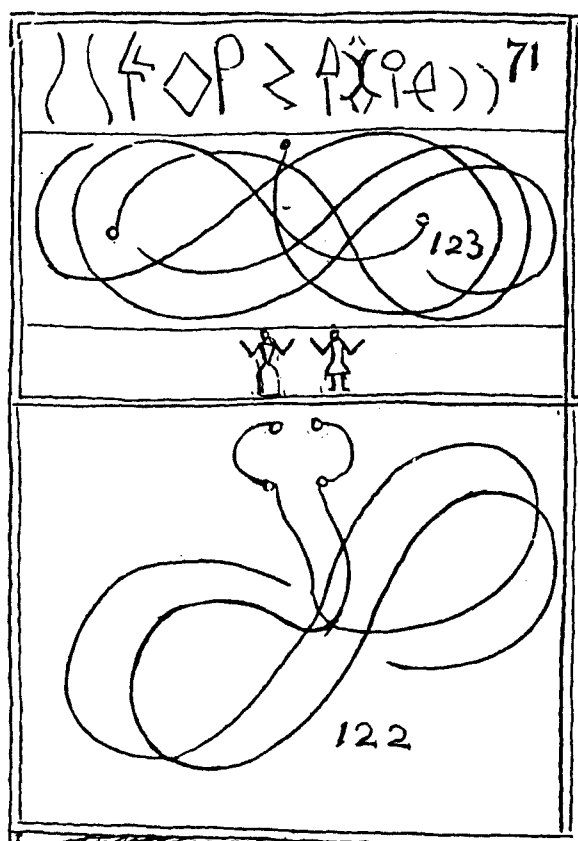
L O N D O N:

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

²¹ Giovanni Paolo Lomazzo: Treatise on the Art of Painting. Tr. R. Haydock, Oxford 1598. In: E. Holt: A Documentary History of Art. Princeton 1947, S. 263.

²² David Summers: Maniera and Mouvement: The Figura Serpentinata. In: The Art Quarterly, 35, 1972, S. 269–301. Wichtige Hinweise zu den Filiationen der ‚Figura Serpentinata‘ von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert verdanke ich Peter Gerlach (Aachen).



Analysis of Beauty. Bl. 2, Detail (Fig. 71/123/122)

In seiner Schrift „The Analysis of Beauty“ von 1753 pragmatisierte Hogarth die aus der Renaissance stammende metaphysische Kunsttheorie der Schönheitslinie, indem er sie soziologisch und psychologisch interpretierte. Die Hypothese vom Empiriecharakter der „Schlangelinien“²³, die als Grazie in sozialer Interaktion, als zweckmäßige, mannigfaltige, symmetrische, verwickelte Formen in Natur und Kunst, z. B. an Pflanzen (u. a. der Lilie) und antiken Statuen sowie an Dingen des Alltags, Gewändern, Balu-

²³ M. Leitner (Hrsg.): William Hogarths Aufzeichnungen. Berlin 1914, S. 134. „Schlangelinie“ nennt Hogarth die räumlich gewundene Wellenlinie, die optimale Linie der Grazie.

stern, Perücken, Stuhlbeinen etc. nachgewiesen werden²⁴, versprach „der Kunstwissenschaft eine klare und empirische Basis zu geben“²⁵. Hogarths Werk wurde kurz nach seinem Erscheinen ins Deutsche übersetzt und seitdem ein halbes Jahrhundert lang kontrovers diskutiert: Lessing, Mendelssohn, Hagedorn, Lavater, Wieland, Merck, Herder, Lichtenberg, Jean Paul, Novalis und Goethe und noch die Spätidealisten Weiße und Vischer meldeten sich zu Wort.²⁶ Hogarth setzte seine Konzeption der „line of beauty“ pointiert von zwei Traditionen ab, denen er zugleich viel verdankte. Er wollte durch seine aus empirischen Befunden gewonnenen abstrakten Linien erstens die Reizästhetik der Franzosen aus dem Dunkel des Unerklärlichen, dem „je ne sais quoi“²⁷ herausführen. Zweitens sollte an die Stelle der spekulativen Begründung der „figura serpentinata“ in der Renaissance, Hogarth hielt sie für „das dunkelste Orakel“²⁸, eine gegründete Wahrnehmungstheorie

²⁴ Ronald Paulson (Hrsg.): Hogarth: His Life, Art and Times. Vol. 2, New Haven 1971, S. 167.

²⁵ Frederick Antal: Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Dresden 1966, S. 243.

²⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Vorbericht zu diesem neuen Abdrucke. Zergliederung der Schönheit (. . .) v. Wilhelm Hogarth aus dem Englischen übersetzt von Christoph Mylius. In: Karl Lachmann (Hrsg.): G. E. L's sämtliche Schriften. Bd. 5, Stuttgart 1890, S. 368–372. Christian Ludwig von Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerey. Teil 2, Leipzig 1762, S. 800 f., S. 806. Moses Mendelssohn: Zufällige Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit. In: Moses Mendelssohn's Schriften zur Psychologie und Aesthetik. Hrsg. v. Moritz Brasch. Leipzig 1880, S. 297. Ueber die Schönheit. Ein Gespräch zwischen Burke und Hogarth: In: Christoph Martin Wieland (Hrsg.): Der Teutsche Merkur. Erstes Vierteljahr, Weimar 1776, S. 131–141. Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 214 f. Christian Hermann Weiße: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. 1. Th., Leipzig 1830, S. 131. Vgl. Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge. Hildesheim 1977, S. 194 ff. Vgl. Johannes Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England, Bd. 2, Bern 1975, S. 686 f. Antals Hypothese, daß auch Winckelmann und Mengs sich, wenn auch indirekt, auf Hogarth Wellen- bzw. Schlangenlinie beziehen, scheint mir unwahrscheinlich. Diese dürften eher direkt auf die Tradition der Renaissance zurückgehen. Antal (Anm. 25) S. 244.

²⁷ Erich Haase: Zur Bedeutung von „Je ne sais quoi“ im 17. Jahrhundert. In: Zfs 67 (1957), S. 47 ff. Hogarth bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Lehrbücher von Du Fresnoy und De Piles. Hogarth (Anm. 23) S. 65 f.

²⁸ Hogarth nimmt Bezug auf Michelangelo und Lomazzo. Hogarth (Anm. 23) S. 67. Vgl. Robert J. Clemmer: Michelangelo's Theory of Art. New York 1961, S. 174 f.

treten und an die Stelle einer bloßen Bewegungstheorie im Manierismus eine Theorie des Lebens.

Bekannt ist, daß E. T. A. Hoffmann seine ersten gesammelten Erzählungen mit dem Untertitel „in Hogarth' Manier“ herausgeben wollte. Hogarths Theorie der Bewegung, die These der kontinuierlichen Übergänglichkeit vom Ideal zur Karikatur, die Überlegung, die „gewundenen Linien“ seien „ebensooft Ursache der Häßlichkeit wie des Reizes“²⁹ und wirkten unterschiedslos in Natur und Kunst³⁰, hatten bei ihm Resonanz gefunden. Nahe lag ihm auch Hogarths Forderung, die Gegenstände nicht mehr statuarisch aufzufassen, sondern auf die Perspektive, die Augenführung, die Veränderung von Licht und Schatten zu achten³¹, d. h. jeden Gegenstand so zu betrachten, „als ob sein Auge ihn von innen sehen würde“³². Wie Hogarth entdeckt Hoffmann schließlich die anmutige Mannigfaltigkeit der Schlangenlinie, im Natürlichen und Künstlichen, im Alltag und im künstlerischen Artefakt: er zeigt sie uns im Holunderbusch am Abend, in den Wellen der Elbe, im Flattern eines Frauenkleides, in den flackernden Flammen des Punsches, in dem Mienenspiel des Hofrats Lindhorst, auf dem spiegelblanken, runden, goldenen Topf und schließlich im Abschreiben einer seltenen Handschrift. Ausdrücklich hatte Hogarth in seiner Erörterung der Schlangenlinie, der Linie des Reizes und der Grazie auch auf das Schreiben hingewiesen: „sogar die Hand macht eine angenehme Bewegung, wenn sie diese mit der Feder oder dem Pinsel aufzeichnet“³³.

So innovatorisch Hogarths Kunsttheorie jedoch wahrnehmungstheoretisch und wirkungsästhetisch war, so sehr sie den Blick für die Wirklichkeit der Gegenstände öffnete, ihre Grenze zeigte sie im generellen Unverständnis gegenüber den spekulativen Korrespondenzen der Renaissance und der Reizästhetik Frankreichs. E. T. A. Hoffmann rehabilitiert einerseits das *„je ne sais quoi“* und romantisiert andererseits im Rückgriff auf die Naturphilosophie die Schlangenlinie. Auf diese Weise legt er die von

²⁹ Hogarth (Anm. 23) S. 67.

³⁰ William Hogarth 1697–1764. Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin – Gießen 1980, S. 175.

³¹ Vgl. Anm. 24, S. 154.

³² Hogarth (Anm. 23) S. 97.

³³ Ebd., S. 134. Schon Lomazzo spielte bei seinen Erörterungen über die Schlangenlinie auf die Schrift, insbesondere den Buchstaben S an; vgl. den entsprechenden Auszug Lomazzos bei Hagedorn (Anm. 26), S. 854.

der Aufklärung verdrängten, aber in der Renaissance der Schönheitslinie zugesprochene „Allansichtigkeit“ wieder frei.³⁴

2. Chladnis Klangfiguren und die romantischen Synästhesien

Zustatten kam der Reinterpretation naturphilosophischer Spekulationen aus der Renaissancezeit eine Entdeckung zu Beginn der romantischen Naturphilosophie. Zur jüngsten Schlangenlinie, der Schreibleinie, mit der wir begannen und ihrer älteren Schwester, der ästhetischen Schönheitslinie, gesellte sich damals eine dritte: die naturphilosophische Klangfigur. Es ist heute kaum mehr nachvollziehbar, welche Furore die relativ simple Entdeckung der sogenannten Klangfiguren machte. Der Akustiktheoretiker und Erfinder von Musikinstrumenten, E. T. Chladni, brachte 1787 mit Spänen besäte Glas- oder Hartpechscheiben mit einem Geigenbogen zur Vibration.³⁵ Dabei entstanden Formationen, Klang-

³⁴ Vgl. Lieselotte Möller: Die Wandlungen des Kunstgedankens in der italienischen Kunsttheorie vom fünfzehnten bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Würzburg 1938, S. 28, Anm. 93. Vgl. auch Lars Olof Larsson: Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus. Stockholm 1974.

Werner Busch hat innerhalb der Kunstgeschichte diese Entwicklung der Schönheitslinientheoreme von der empirischen zur metaphysischen Orientierung nachgewiesen. Sein Hinweis nicht nur auf die ästhetischen Theorien, sondern auch auf die künstlerische Praxis von Mengs, Genelli, Koch bis hin zum Nazarenerkreis dürfte auch für das Verständnis Hoffmanns nicht ohne Interesse sein. Buschs Hypothese, die das 16. und 18. Jahrhundert zur Begründung der Entwicklung von der Empirie zur Metaphysik verklammerte, könnte auch die literaturwissenschaftliche Forschung der Romantik anregen: „Das Interessante ist nun, daß es in diesem Rahmen eine Reihe von Linientheorien oder linientheoretischen Ansätzen gibt, die allerdings immer stärker metaphysischen Charakter annehmen. Dies scheint, dies sei in aller Vorsicht formuliert, eine dem Künstler und über Kunst Theoretisierenden verstärkt ins Bewußtsein dringende Entfremdung der Kunst und des Künstlers von der gesellschaftlichen Praxis zu reflektieren. Derartige Theorien scheinen unter anderem kompensatorische Funktion zu haben. Linientheorien haben am Ende des 16. Jahrhunderts schon einmal diese Rolle übernommen, können wir Wolfgang Kemp's disegno – Geschichte folgen.“

Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Herbert Beck u. a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 188.

³⁵ Ernst Florens Friedrich Chladni: Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipzig 1787. Vgl. Franz Melde: Ueber Chladni's Leben und Wirken. Marburg o. J. Die Akustiktheorien und -experimente Chladnis haben m. E. eine bislang unerforschte Bedeutung für E. T. A. Hoffmanns literarisches Schaffen gehabt.

figuren, die für die Romantiker zum kosmischen Zeichen eines die ganze Natur, das Unbewußte, ja selbst die Kulturleistungen der Menschen durchwaltenden Rhythmus werden.³⁶ Sie sind ihnen der empirische Beleg für eine in der hermetischen Tradition angenommene, pantheistisch gedachte „Kette des Seins“, für einen gleitenden Übergang von der körperlich-sinnlichen zur geistigen Welt.³⁷ Die Klangfiguren gelten als sinnliche Bestätigung für die idealistische These, daß „die ganze Schöpfung“ nichts als Sprache und Schrift sei.

Der Physiker Johann Wilhelm Ritter, der Freund von Novalis und Herder, der Begründer der Elektrochemie³⁸, findet im ausdrücklichen Verweis auf Herders Hieroglyphentheorie, Chladnis Klangfiguren, Kants Kritik der teleologischen Urteilkraft (dem zweiten Teil der Kritik der Urteilkraft) und Baaders Elementarphysiologie³⁹ „die Ur- oder Naturschrift auf elektrischem Wege“ wieder. Als Ergänzung zur Klangfigur entdeckt er 1809 die Lichtfigur, die Feuerschrift. Den Zusammenhang von chemischem und elektrischem Feuer bedenkend, begründet er in seiner Münchner Antrittsvorlesung mit dem Titel „Physik als Kunst“ die Synästhesie naturphilosophisch: „*Ein* und dasselbe *Feuer* ward dem Auge Licht, dem Ohre *Ton*, sodann den übrigen Organen nach der Reihe Geruch, Geschmack, Gefühl, Bewegung, Wärme . . . Ja man kann sagen, daß alle Sinne nichts als *Feuersinne* und alle Vernehmung durch sie nur *Feuervernehmung* ist.“⁴⁰ Das Feuer, die Quelle des Lebens, ist als elementare Signatur von Natur und Kultur Schrift: „Die Welt, soweit sie sichtbar ist und werden kann, ist dieser

³⁶ Berühmt für die Übernahme Chladnischer Klangfiguren zur Deutung der Natur ist der Anfang von Novalis „Die Lehrlinge zu Sais“ geworden. Novalis Schriften. Hrsg. v. Richard Samuel u. a., Bd. 1, Darmstadt 1975, S. 79. Goethe kommentierte Chladnis Entdeckung pragmatisch. Vgl. Friedrich Theodor Bratranek (Hrsg.): Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. Leipzig 1876, S. 193 f.

³⁷ Diesen „graduellen Pantheismus“ beschreibt Hans-Georg Kemper: Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungsprozeß. Problemgeschichtliche Studien zur deutschen Lyrik in Barock und Aufklärung. Bd. 1, Tübingen 1981, S. 321.

³⁸ Nachwort von Steffen und Birgit Dietzsch zu: Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Hanau 1984, S. 348 und das Nachwort von Heinrich Schipperges zu Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Heidelberg 1969, S. 4.

³⁹ Vgl. den Brief Ritters an Ørsted (1. April 1806). Kurt Poppe: Johann Wilhelm Ritter. Ein Physiker der Goethezeit. In: Die Kommenden. 20. Jg., Nr. 10, Freiburg 1966, S. 22.

⁴⁰ Zit. aus Poppe (Anm. 39) Nr. 11, S. 21.

Buchstabe, diese Schrift. Das Wort schreibt, der Buchstabe tönt; beydes in seiner Unzertrennbarkeit ist das Seyn, das Bewußtsein, das *Leben*; so herauf bis zum Gott. Schrift, Wort, Licht und Bewußtsein fallen in Eins. Das Auge, der Sinn für Schrift, die nur aus und durch den Ton erkannt werden kann. Der Ton selbst aber ist *Licht*, das ohnehin einem anderen Sinne, als dem Auge, gehören mußte, weil das Auge das Licht *nicht* sieht, sondern nur vermittels des Licht=Tons.⁴¹ Der Rangstreit der Künste ist nach Ritter durch die vollendetste aller Künste gelöst: die Physik. Was die Künste, jede auf ihre Weise, vermögen, die Rück- und „Hiererinnerung“ an die Einheit von Natur und Kunst, vollendet die Physik als Lehrmeisterin des Lebens.⁴² Kunstproduktion und Naturphilosophie sind aufeinander verwiesen. Während nach Schelling der begeisterte Naturforscher „die wahren Urbilder der Formen, die er in der Natur nur verworren ausgedrückt findet“, in der Kunst finden kann⁴³, bedarf nach Ritter der Künstler der Naturphilosophie, um die allen vorgängige Handschrift der Natur zu studieren. Auf der Suche nach der Urschrift, der Chiffre der Natur und Kunst, treffen sich beide, Künstler und Naturforscher.

Die Entdeckung der Klang- und Lichtfiguren ermöglicht der romantischen Kunst die Verbindung von Sprach- und Naturchiffre einerseits und die Vermittlung der Künste durch Synästhesien andererseits. Schon in der Aufklärung war erörtert worden, ob Überlegungen zur Schönheitslinie in der bildenden Kunst nicht auch für die „Werke des Geistes und der Töne“ gelten könnten.⁴⁴ Moses Mendelssohn fragte etwa 1775 in seinen „Briefen über die Empfindungen“ im Anschluß an Hogarth: „Sollte es aber nicht möglich sein, die Linie der Schönheit oder des Reizes, die in der Malerei tausendfaches Vergnügen gewährt, mit der Harmonie der Farben zu verbinden? (...) Könnte man (...) nicht eine Vermischung von melodischen Farben in eine von diesen Linien dahin wallen lassen?“⁴⁵ Schließlich wurden erste Versuche gemacht, Synästhesien zu erreichen, in denen die Harmonie der Linien der Harmonie der Farben entsprach. Was jedoch in der Aufklärung

⁴¹ Ritter (Anm. 38), S. 242.

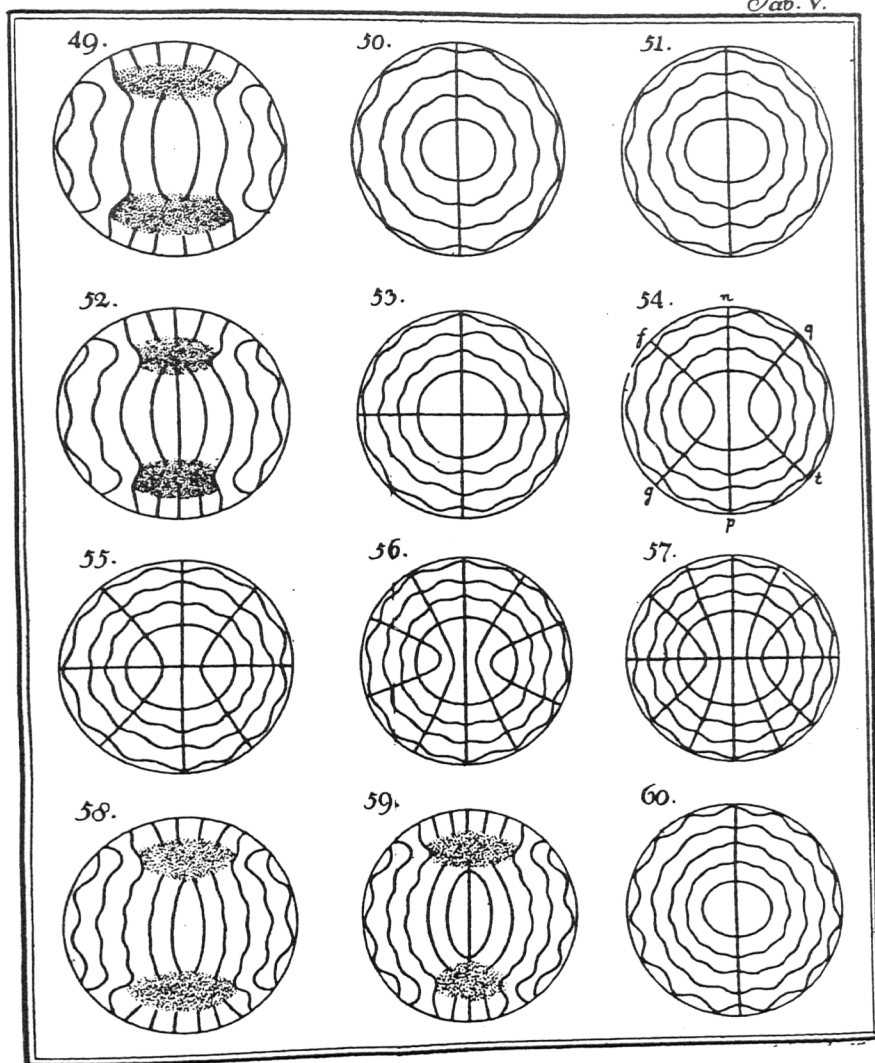
⁴² Poppe (Anm. 39), Nr. 11, S. 21.

⁴³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Hrsg. v. Lucia Sziborski, Hamburg 1983.

⁴⁴ Christoph Mylius: Vorbericht des Übersetzers der Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben vom Wilhelm Hogarth. Berlin und Potsdam 1754, S. 2.

⁴⁵ Moses Mendelssohn: Briefe über die Empfindungen. In: Mendelssohn (Anm. 26) S. 56 f.

Tab. V.



Aus: Ernst Florens Friedrich Chladni. Entdeckungen über die Theorie des Klanges.
Leipzig 1787

nur gleichsam experimentellen Charakter hatte, wird in der Romantik zu einer Überlebensstrategie der Poesie.

3. Schrift und Schlangenlinie – Hoffmanns ‚Serpentina‘

Die Poesie ist aus historischen Gründen im Begriff, das Mündliche, das Narrative, also ihre Basisenergie zu verlieren; das ist eine der säkularen Einsichten der Romantik: Die Poesie wird literat, d. h. sie konstituiert sich wesentlich durchs Geschriebene (im Diskurs mit anderen Werken). Ein Verlust an Aura der Rede, an Anschauung, wie schon Herder behauptete⁴⁶, an Gestischem, an Mimetischem ist die Folge. Die Schwäche des allein Literaten verkehrt die Romantik ins Positive; sie entdeckt das Anschauliche, Pantomimische, Pikturale in der Schrift, im Schreibakt, schließlich in der Körpersprache des Schreibers.⁴⁷ ‚Schreiben als ob man spräche‘, war der Lösungsversuch der Aufklärung aus dem angezeigten Verlust des Mündlichen⁴⁸; die Romantik beabsichtigt das ‚als ob‘ zu streichen, schreibend zu sprechen und sprechend zu schreiben.⁴⁹ In der Krise der literarischen Kunst sucht man Rückhalt bei der Sprachtheorie und schließlich bei der Schrifttheorie. Zeitgenössische historische Überlegungen zur Entstehung von Sprache, von Laut und Schrift werden unabdingbar für die romantische Kunstproduktion. Auf halbem Wege kommt der Romantik eine Korrektur in der Geschichte der Sprachtheorie selbst zu Hilfe. Noch Schiller glaubte im Einklang mit der Aufklärung, die Bilderschrift der Hieroglyphe sei eine willkürliche, konventionelle, listige Erfindung der Priesterkaste.⁵⁰ Die Studien des Engländers Wil-

⁴⁶ Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 18, Berlin 1883, S. 87.

⁴⁷ August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. Hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart 1963, S. 277: „Das Sprechen ist demnach zuvörderst eine innerliche Handlung, die sich aber unfehlbar dem Körper mitteilen und als Bewegung zum Vorschein kommen wird“.

⁴⁸ Vgl. die Brieftheorie der Aufklärung, insbesondere die von Christian Fürchtegott Gellert: Die epistolographischen Schriften. Nachwort von Reinhard Nickisch, Stuttgart 1971.

⁴⁹ Im romantischen Kunstmärchen wird die Privilegierung der ‚parole‘ aufgehoben. Vgl. Walter J. Ong: From Mimesis to Irony. Writing and Print as Integuments of Voice. In: ders., Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture, Ithaca N. J. 1977, S. 272–302. Ong behauptet, der romantische sei der erste sich ganz auf Schrift einstellende Literaturstil.

⁵⁰ Friedrich Schiller: Die Sendung Moses. In: F. Sch., Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke, Bd. 4, München 1966, S. 791.

liam Warburton über die Hieroglyphen der Ägypter und Georg Wächters über die Erfindung der Buchstabenschrift, darüber hinaus Johann Gottfried Herders Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“⁵¹, und, entschiedener noch, sein emphatischer Essay ‚über den Ursprung des Menschengeschlechts‘ berichtigen: Die Schriftzeichen sind nichts Willkürliches, sondern gehören zur Genese der Sprache wie der Laut.⁵²

Diese sprachtheoretische Naturalisierung der Schrift wird für die literarische Produktion und die theoretischen Überlegungen der Romantiker bahnbrechend. Die Aufklärung vor Warburton und Herder hatte einen Dualismus von natürlichen und willkürlichen Zeichen behauptet. Die natürlichen Zeichen kamen der Malerei und Plastik zu, die willkürlichen der Sprache, da Schrift bloß auf Konvention und Übereinkunft beruhe.⁵³ Die These von der ursprünglichen, lebendigen Gestalt der Schrift als Hieroglyphe erlaubt, die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit des Pikturalen der Sprache und Dichtung zurückzuerobern. Synästhesien als Möglichkeit, „den einen Sinn durch den anderen“ in der Sprache zu repräsentieren⁵⁴, sind durch Herders Behauptung der Gleichzeitigkeit von Sprache und Schrift wohl begründet: „So bildet sich *Sprache* und *Schrift* zugleich: zwo Schwestern Hand in Hand; oder vielmehr Zwo Eins, wie *Gedanke* und *Wort*, *Wort* und *Zeichen*, *Leib* und *Seele*! Dem *Gedanken* Schall, dem *Schalle* Bild und Ansicht zu geben – ward nur harmonisches Geschäft: die also wechselseitig in einander flossen, sich bildeten und halfen“.⁵⁵

Ein Bewußtsein von Kunst und ihren Bedingungen, für die, wie Friedrich Schlegel einmal sagte, die eigenen Mängel zugleich die Hoffnungen sind, muß eine Fähigkeit zur Kompensation⁵⁶ ausbilden. Schwächen sind in Stärken, Marginales ist in Zentrales, Zweitrangiges in Erstrangiges zu verwandeln. Prinzipiell und aktuell ist die Literatur aus romantischer Sicht eine defizitäre Kunst.

⁵¹ Vgl. Kommentar, Materialien und Nachwort von Wolfgang Pross: Johann Gottfried Herder. Abhandlung über den Ursprung der Sprache. München 1978.

⁵² Vgl. Herder (Anm. 46) Bd. 6, S. 302.

⁵³ Vgl. Moses Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der Schönen Künste und Wissenschaften. In: M. M.: Sämtliche Werke. Bd. 2, Osn 21819, S. 104 f. Vgl. Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1966, S. 173.

⁵⁴ Vgl. Karl Grob: Ursprung und Utopie. Aporien des Textes. Versuche zu Herder und Novalis. Bonn 1976, S. 54 f.

⁵⁵ Herder (Anm. 52) ebd.

⁵⁶ Vgl. Odo Marquard: Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse. In: O. M., Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen. Paderborn 1989, S. 64–81.

Im Vergleich mit der Malerei, so Tieck, fehlt ihr die Unmittelbarkeit⁵⁷, im Vergleich mit der Musik, so Wackenroder, fehlt ihr das Geistige.⁵⁸ Zum Inbegriff des Romantischen in der Poesie wird daher das Nichtliterarische: „In Rücksicht der Form nennt man“, nach Friedrich Schlegel, „in der Poesie überall dasjenige romantisch, was in einem hohen Grade entweder musikalisch, oder pittoresk und farbig ist“⁵⁹.

Und doch ist die Literatur dank der Sprache, die umfassendste aller Künste. Sie besitzt ein Vermögen zur Synthesis und vermag laut A. W. Schlegel, alle anderen Künste einer Metareflexion zuzuführen.⁶⁰ Der „Mahler“, sagt Novalis, „hat (. . .) das Auge – der Musiker das Ohr – der Poet die Einbildungskraft – das Sprachorgan, und die Empfindung – oder vielmehr schon mehrere Organe zugleich – deren Wirkungen er vereinigt auf das Sprachorgan oder auf die Hand hinleitet“.⁶¹

Romantische Poesie bedarf keiner Anleihe bei Musik und Malerei, auch keiner Kooperation der Künste (obwohl in der Romantik die Tendenz zum Gesamtkunstwerk entsteht)⁶², denn sie entdeckt die anderen Künste in der einen Kunst, der schriftsprachlichen Kunst, der Literatur. Wiederum gibt Novalis dafür die Stichworte:

Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – Figuren – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren und Musizieren lernt. Beide Künste gehören zusammen, sind unzertrennlich verbunden und werden zugleich vollendet werden.⁶³

⁵⁷ Vgl. Alfred Kamphausen: Sternbalds Wanderungen. Einige Bemerkungen zu einem Zeugnis romantischer Kunstanschauung. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Bd. 3, Berlin 1936, S. 407.

⁵⁸ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik. In: Ludwig Tieck (Hrsg.): Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. In: Wilhelm Wackenroder: Werke und Briefe: Heidelberg 1967, S. 221. Vgl. Klaus Lankheit: Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher. Heidelberg 1951, S. 60.

⁵⁹ Friedrich Schlegel: Wissenschaft der europäischen Literatur. Hrsg. v. Ernst Behler. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 11, Paderborn 1958, S. 156. Vgl. August Wilhelm von Schlegel's Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur. Hrsg. v. Giovanni Vittorio Amoretti, Bd. 1, Bonn 1923, S. 8.

⁶⁰ August Wilhelm Schlegel, (Anm. 47), S. 103 u. S. 225.

⁶¹ Novalis, (Anm. 36), Bd. 2, S. 584.

⁶² Daniel Runge (Hrsg.): Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Teil 2, Göttingen 1965, (repr. 1841), S. 122.

⁶³ Novalis, (Anm. 36), Bd. 3, S. 123.

Doch führen wir uns endlich Hoffmanns „Serpentina“-figur vor Augen! Wir begegnen ihr erstmals zusammen mit dem einsam und melancholisch am Elbstrand unter einem Holunderbusch sitzenden Anselmus, dessen „Selbstgespräch durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen“ wird,

„das sich dicht neben ihm im Grase erhob, bald aber in die Zweige und Blätter des Holunderbaums hinaufglitt, der sich über seinem Haupte wölbte. Bald war es, als schüttelte der Abendwind die Blätter, bald, als kos'ten Vögelein in den Zweigen, die kleinen Fittige im mutwilligen Hin- und Herflattern rührend. – Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen. Anselmus horchte und horchte. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten“.
(182)

Waltet schon hier das Bewegungsprinzip der *figura serpentinata* im Rascheln, Rieseln, Gleiten, Wölben, Schütteln, Flattern, im Flüstern und Verwehen, so folgt darauf ein onomatopoetisches Klang- und Bewegungsspiel. Es ist aus der Perspektive elaborierter Sprache eine die „Sinne verwirrende Rede“, die im Chaos der Sprachwerdung, die Grenze von Somatischem und Symbolischem lockert.⁶⁴ Aus der Sicht der Naturlaute sind es „ordentlich verständliche Worte“ (183), die die Grenze „zwischen Geräusch und Ton“ wortspielend vergegenwärtigen.⁶⁵ Die Erscheinung der *figura serpentinata* erfolgt in sprachrhythmischer Bewegung und Lautbildung:

„Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab – Abendsonne schießt Strahlen, zischelt der Abendwind – raschelt der Tau – Blüten singen – rühren wir Zünglein, singen wir mit Blüten und Zweigen – Sterne bald glänzen – müssen herab – zwischen durch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein.“
(183)

Diese naturpoetische Sinnenvorführung stößt einem, wie E. T. A. Hoffmann in den „Höchst zerstreuten Gedanken“ der „Kreisleriana“ eindringlich beschreibt, „im Zustande des Delirierens“ zu als „eine Übereinkunft der Farben, Töne, Düfte“. (50) Der Student

⁶⁴ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt 1978, S. 32.

⁶⁵ Jürgen Maehder: Die Poetisierung der Klangfarben in Dichtung und Musik der deutschen Romantik. In: Aurora, 38 (1978), S. 9–31.

Anselmus unternimmt dagegen rationale Bewältigungsversuche: er erklärt sich die wunderbaren Phänomene als Lichtreflexe und Naturgeräusche.⁶⁶ Aber alle Aufklärung versagt. Als Ton und Licht, Hören und Schauen ganz ineinanderschmelzen, und ein Musikzitat aus Mozarts Zauberflöte, ein Dreiklang heller Kristallglocken ertönt, setzen alle Erklärungsversuche des Vorgangs aus: ein „galvanischer Schlag“ trifft Anselmus und es geht in ihm etwas vor, das der romantische Naturphilosoph Johann Wilhelm Ritter 1809 elektromagnetisch zu erläutern suchte: „Man könnte das Auge in Hinsicht des Sehens einen Halbleiter nennen . . . Gleichzeitig mit einer schnellen Lichteinwirkung leitet man auf den Beobachter einen mäßigen elektrischen Schlag“⁶⁷. Daß die Reaktion in der Liebe nicht so mäßig abläuft, führt Hoffmann anschaulich vor:

„Anselmus sah, wie eine Schlange ihr Köpfchen nach ihm herabstreckte. Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten – er starrte hinauf, und ein Paar herrliche dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte.“ (183)

In einer Klimax der Sinneswahrnehmungen (Duft – Hauch – Licht), im naturphilosophischen Dreischritt von Schwingung, Ton und Licht⁶⁸ werden Sonnenstrahlen metaphorisch zur Sprache und die Liebessprache zur Glut der Sonne: „ihr Schein brannte wie in Worten (...) Glut ist meine Sprache, wenn sie die Liebe entzündet“. (183)⁶⁹

⁶⁶ Lichtreflex und Lichtreiz erhalten schon in der Aufklärung wachsende ästhetische Aufmerksamkeit. Vgl. z. B. neben Brockes Johann Heinrich Mercks Aufsatz ‚Über die Landschafts-Mahlerey‘ In: J. H. M.: Schriften und Briefwechsel. Hrsg. v. Kurt Wolff, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 182 f.

⁶⁷ Heinrich Schipperges (Hrsg.): Ritter (Anm. 38), S. 170.

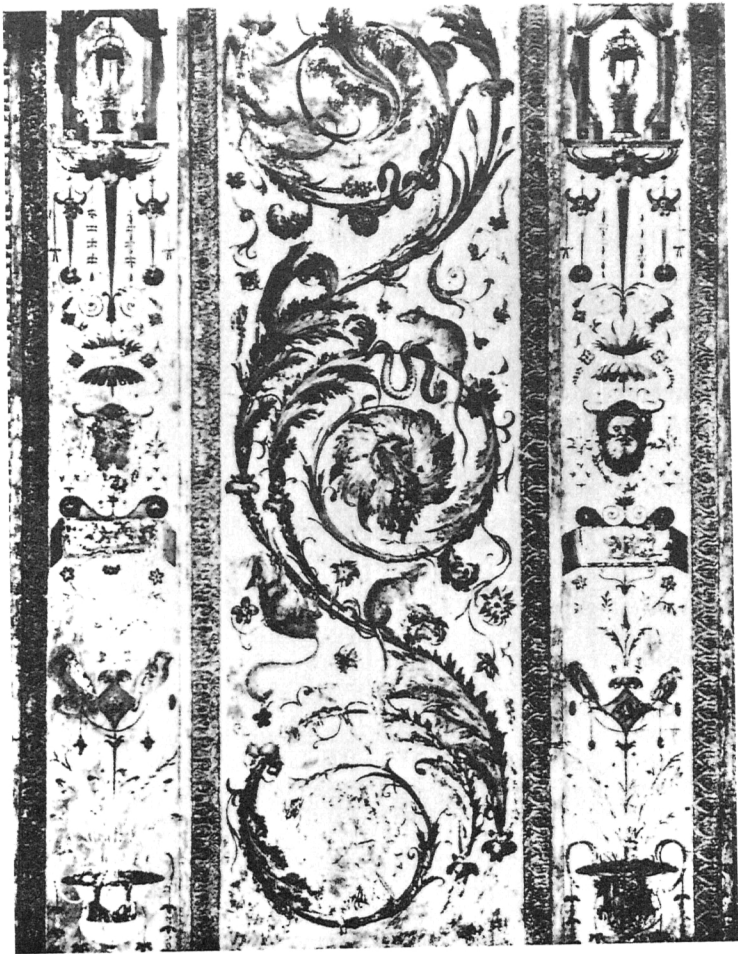
⁶⁸ Vgl. Schreiben des Hrn. Dr. Oersted zu Kopenhagen an Hrn. J. W. Ritter zu Jena, Chladni's Klangfiguren in elektronischer Hinsicht betreffend und die Anmerkungen von Hrn. Ritter. In: Magazin für den neuesten Zustand der Naturkunde mit Rücksicht auf die dazu gehörigen Hülfswissenschaften. Hrsg. v. Johann Heinrich Voigt, Bd. 9, Weimar 1805, S. 31–47.

⁶⁹ Für Brockes war das Licht Zeichen der Gleichzeitigkeit von Immanenz und Transzendenz (Wörter beschreibt er als „Funken“, die die Seele entzünden); für Herder war das Schöpfungslicht das empirisch auslösende Moment der Sprachwerdung; für Friedrich Schlegel wird das „leitende Licht“ zur Wünschelrute des Verständnisses von Sage und Mythologie. Vgl. Franz Löffelholz: Wirklichkeitserlebnis und Gottesvorstellung in B. H. Brockes' ‚Irdisches Vergnügen in Gott‘. Diss. (Masch.) Frankfurt a. M. 1955, S. 112. Und Hans Christoph Buch: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München 1972, S. 91, sowie Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. Hrsg. v. Hans Eichner, (Anm. 59), Paderborn 1961, S. 385.

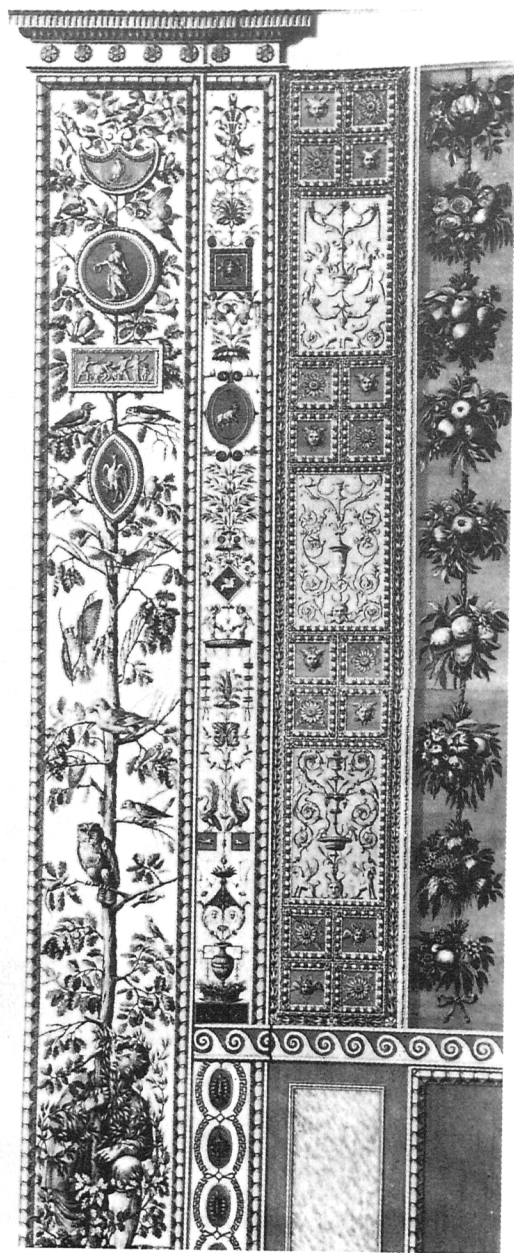
III. Die Arabeske: Vom kapriziösen Formenspiel zur „plastischen Symbolik“

1. Raffaels Arabesken

Verkörperte Einheit von Natur und Kunst, Symbiose von verschlungener, sich entziehender Bewegung und zugleich Fixierung



Loggien Raffaels: Pilasterdekoration mit Schlangen. Ausschnitt (Nachstich durch Giovanni Ottaviani, 1771).



Loggien Raffaels: Pilasterdekoration: Der Jüngling unterm Vogelbaum

der Chiffrenschrift der Natur sind die Schlangen, genauer eine Schlange, das von Anselmus so geliebte goldgrüne Schlänglein mit den blauen Augen, später „Serpentina“ (200) genannt. Hoffmann hat sie so raffiniert alltäglich und poetisch plastisch zugleich gestaltet, daß ihr ideeller Kern, ihr geistesgeschichtliches Substrat, ihre kunsttheoretische Herkunft verborgen blieb. Sie ist ein Tier und zugleich eine bildhübsche Frau im grünen Negligé, sie ist eine Kunstfigur und zugleich ein abstraktes Prinzip. Im Unterschied zu ihrer wissenschaftlichen Identifikation mit der Schönschreiblinie, geben wir ihr mit ihrer Herkunft auch ihre Grazie zurück.

Serpentinas ästhetischer locus classicus ist der 1571 von Raffael und seiner Werkstatt geschaffene arabeske Freskenzyklus in der Loggia des Damasushofes im Vatikanischen Pallast.⁷⁰ Er war am Spielort des Märchens in Dresden, einer Hochburg arabesken Kunstschaffens, wohlbekannt. Wie im Märchen vom „Goldnen Topf“ dem Studenten Anselmus unterm Holunderbaum „drei in grünem Gold erglänzende Schlänglein“ (183) am Himmelfahrtstag erscheinen, so sind in den arabesken Fresken Raffaels der Jüngling unterm Vogelbaum und die Schlänglein im ornamentalen Gezweige an ihrem kunsthistorischen und mythengeschichtlichen Ort zwischen Weltentstehung und Abendmahl zu entdecken.

Gefunden ist mit der kunsthistorischen Lokalisierung zugleich die formgeschichtliche Heimat der figura serpentinata in der Arabeske.⁷¹

⁷⁰ Vgl. insbesondere die Schlangen, die sich in der Pilasterdekoration der Loggien Raffaels um Pflanzenornamente winden. Zu Text und Bildmaterial vgl. Friedrich Piel: *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*. Berlin 1962, Abb. 3.

⁷¹ Der „neue(n) Arabeskengeschmack“ in Dresden ist besonders auf den „Oberbauamtszahlmeister Weinlig zurückzuführen“. Ein Artikel im II. Band des Deutschen Museums von 1782 berichtet anlässlich einer Beschreibung der Ausstellung in der Dresdner Kunstakademie von Weinlig folgendes: „Weinlig hat eine kolorierte Zeichnung zu einer Verzierung eines großen Saales ausgestellt, welche ganz im antiken Geschmack war, oder, wenn sie lieber wollen, in dem Geschmack der bekannten Logen von Raffael“. Als „großes Denkmal der Weinligschen ‚Arabesken‘-Kunst in Dresden“ gelten, neben dem „Konzertsaal im Basemannschen Hause (Schloßgasse 3)“, die „Auszierungen“ des Pavillons und der Einsiedelei im Garten S. K. A. des Prinzen Johann Georg. Zit. aus: Paul Klopfer: *Weinlig und seine Zeit*. Berlin 1905, S. 39 ff. Vgl. dort die Arabeskenabbildungen S. 43 f. Vgl. Peter Werner: *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit*. München 1970, S. 54, Anm. S. 184.

2. *Rokokoarabesken*

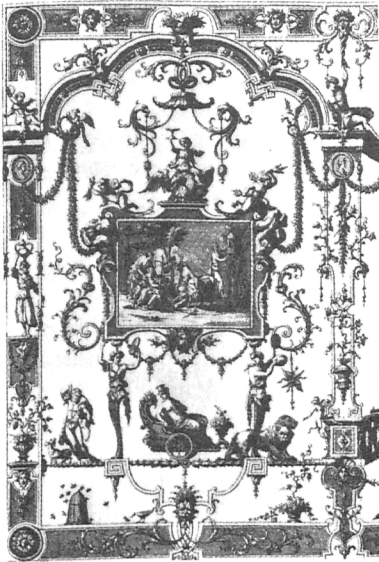
Die Holunderbuschvision des Anselmus in Hoffmanns Erzählung vereinigt eine Vielzahl arabesker Erzähl- und Sprachbewegungen. Sie reichen von dem der Rokokoarabeske abgelauteten, erzählenden Irritationsspiel zwischen Empirie und Einbildungskraft des zunächst ungläubigen und dann doch enthusiastischen Studenten, von der Spannung zwischen Illusionshemmung und Illusionsförderung, zwischen Realismus und Phantastik, zwischen Verstand und Wunderbarem, zwischen Alltagsbewußtsein und Ekstase bis zur arabesken Sprachbewegung mit der für die Arabeske typischen Tendenz zum Amimetischen einerseits und Asemantischen andererseits bis hin zur höchsten gottgleichen Offenbarung in der „Lichtsprache“ mit ihrer Korrespondenz von Natur und Schrift, wie sie Herder in der „Ältesten Urkunde“ und nach ihm Ritter und Görres gefeiert haben. Zunächst ist daher die Vielgestaltigkeit der Arabeske zu erörtern, bevor gegen Ende Hoffmanns Erzählung erneut ins Zentrum der Untersuchung tritt.

Die Arabeske hat mit der Klangfigur, Feuerschrift und *figura serpentinata* gemeinsam die Bewegung und Reduktionsfähigkeit auf die, wie der romantische Maler Runge formuliert, „ersten und einfachsten Verhältnisse“⁷². Sie unterscheidet sich jedoch von diesen elementaren Bewegungsfiguren, die gleichermaßen in Kunst und Natur wirksam sind, durch zweierlei: Sie ist erstens eine amimetische Verfahrensweise der Kunst und nur der Kunst. Sie ist zweitens ein formales Aneignungsverfahren, das nicht das Übereinstimmende, Harmonische erfaßt, sondern das Heterogene, Verschiedenartige, Fremde verbindet, ohne es bis zur Unkenntlichkeit zu amalgamieren.

Die ‚klassische‘ Bildarabeske ist eine phantastische, irrealen Kombination verschiedener Bildlogiken und Darstellungsmodi, etwa einer Bildszene oder Architektur im Bildinnern und einem Ornament als Rahmen.

Unterschiedliche Realitätsebenen innerhalb des Bildgefüges werden dadurch deutlich, daß seine jeweiligen Bestandteile andersartigen räumlichen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sind: die Dimension des Ornaments ist die Fläche, die im Zentrum befindliche Bilddimension ist architektonisch-räumlich. Die künstliche

⁷² Werner Hofmann (Hrsg.): Runge in seiner Zeit. München 1977, S. 70 f. u. S. 104 f. Vgl. Gunnar Berefelt: Verzierungen mit Einsicht und Sinn – Notizen um Ph. O. Runge. In: *Konsthistorik Tidskrift* 41, 1972, S. 81–94, bes. S. 91



Jean Bérain (1637–1711)

Arabeske

Stich von Jean Dolivar

330x2.55 m

J. Bérain delineavit

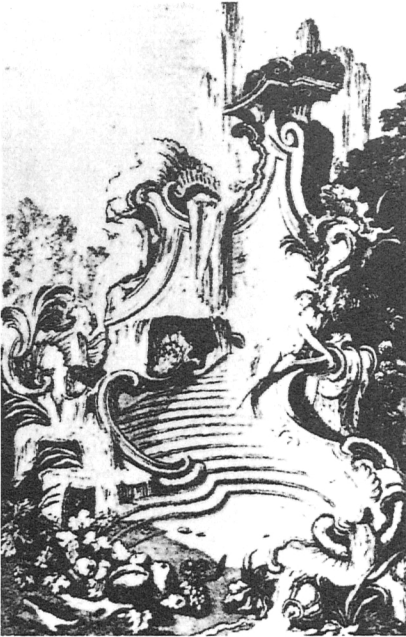
J. Dolivar fecit

Reproduziert aus: Dessins de Cheminees Dediez. A. Monsieur Jules Hardouin . . .
Paris: Thuret. L'Œuvre complet de Bérain. 1649–1711, Paris 1882.

Spannung zwischen „Ornamentmodus und Bildmodus“⁷³, der changierende, oft kaum bemerkbare Übergang von einer Dimension in die andere, das komplizierte Wechselspiel von illusionsfördernden und illusionshemmenden Gestaltungsfaktoren macht den formalästhetischen und rezeptionspsychologischen Reiz der Arabeske aus. „Innerhalb der gesamten Struktur der Arabeske vermittelt der Bildträger daher den Eindruck eines ständigen Wechsels zwischen einer stofflichen, gegenständlichen Oberfläche, die durch das Ornament gegliedert wird, und einem unmateriellen, illusionistischen Raum.“⁷⁴

⁷³ Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Berlin 1962, S. 21.

⁷⁴ Hannelore Kersting-Bleyl: Arabesken. In: Jean-Antoine Watteau. Einschiffung



Jacques de la Joue. Cascade. 1736

3. Feenmärchen

Schon im Rokoko wurde die willkürliche, oft mutwillig genannte, aber äußerst kalkulierte und doch häufig organisch erscheinende Durchlässigkeit von einem Darstellungsmodus in den andern, von einer Wahrnehmungslogik in die andere auf die Literatur übertragen, zunächst als rezeptionspsychologisches Irritationsspiel mit dem Leser, dann im plötzlichen und doch unmerklichen Wechsel vom Alltag ins Wunderbare, vom Wirklichen ins Traumhafte, vom Prosaischen ins Poetische, vom Realistischen ins Phantastische.

Literarisch entspricht dieser Arabeskenvariante die Gattung des Feenmärchens in der Aufklärung; es ist das Pendant zur bildnerischen Rokokoarabeske.⁷⁵ Ihm ist Hoffmanns Erzählung verpflich-

nach Cythera. L'Ile de Cythère. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1982, S. 51.

⁷⁵ Im Rokoko wird der „additive“, transparente Charakter des Ordnungssystems aufgegeben; die beiden verschiedenen Darstellungsmodi werden nicht mehr wie in der ‚klassischen‘ Arabeske bei Bérain u. a. nebeneinandergestellt, sondern auf modifizierende Weise übereinandergeblendet, so daß nahtlose Übergänge zwischen den verschiedenen Realitätsbereichen, der phantastischen Ornamentssze-

tet, vom titelgebenden „Goldnen Topf“ an, der motivlich aus einem französischen Feenmärchen stammt⁷⁶, bis hin zur „Feerei“ (198) und den „Wundern des Feenreiches“ (232), in die sich der Held verstrickt. Das Feenmärchen ist die einzige Gattung in der Aufklärung, in der dem Wunderbaren ungehemmte Entfaltung erlaubt war⁷⁷, in der, trotz aller Aufklärung, dem Spiel zwischen den beiden sich widersprechenden Neigungen, zwischen dem Hang zum Wunderbaren und der Liebe zum Wahren, ausgiebig gefrönt werden durfte.⁷⁸

E. T. A. Hoffmann übernimmt von der Rokokoarabeske und dem Feenmärchen das Spiel zwischen Illusion und Desillusion, zwischen Fläche und räumlicher Tiefe, den Perspektivwechsel, das Irritationsspiel zwischen Einbildung und Verstand, die Verführung der Vernunft durch das Wunderbare, die Spannung zwischen Natur und Kunst.⁷⁹ Der Romantiker Hoffmann kehrt jedoch die Intention um: während die Aufklärung im Feenmärchen nur die Verführung der Vernunft durch das Wunderbare zuläßt, um den Sieg der Vernunft „über die schwache Seite der menschlichen Natur“⁸⁰ letztendlich zu bestätigen, wird im „Goldnen Topf“ alles darangesetzt, daß der Verstand des Anselmus und des Lesers der Einbildungskraft unterliege. Die Arabeske öffnet das Tor zum Wunderbaren, indem sie einerseits die alltäglichen Seh-, Hör- und Denkweisen irritierend außer Kraft setzt, und andererseits den

ne und der illusionsspendenden Bildszene entstehen. Eindringliche Beispiele finden sich im Anhang von Bauer (Anm. 73), z. B. „Neues Cafféehaus“ von Johann Esaias Nilson (1756), wo die Architektur eines Hauses von einem vegetabilen Ornament überlagert wird.

⁷⁶ Vgl. Günter Oesterle: E. T. A. Hoffmann: Der goldne Topf. In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Stuttgart 1988, S. 181–220.

⁷⁷ Vgl. Gonthier-Louis Fink: Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740–1800. Paris 1966 und Jacques Barchilon: Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire. Paris 1975, zudem vgl. Friedmar Apel: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg 1978, S. 77 f. und Manfred Grätz: Das Märchen und die Aufklärung. Königstein/Ts. 1984, S. 116 ff.

⁷⁸ Christoph Martin Wieland: Ueber den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben (1781). In: C. M. W., Sämtliche Werke. Bd. 30, Leipzig 1857, S. 89 f. (Gekürzter Wiederabdruck aus: Der Teutsche Merkur vom Jahr 1781, S. 226 ff.).

⁷⁹ Vgl. Norbert Miller: E. T. A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen. In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wolfram Emrich, Berlin 1975, S. 367 f.

⁸⁰ Wieland (Anm. 78), S. 103.

hehren Glauben des alten Sprach- und Naturmythos durch ironisches Spiel dem modernen, aufgeklärten Helden und Publikum annehmbar macht. Ein derartiges Unterfangen übersteigt allerdings selbst die avanciertesten Möglichkeiten der Rokokoarabeske. Es wird erst erfolgversprechend durch die virtuose Handhabung aller Spielarten der Arabeske in der Romantik: des in der Renaissance ausgebildeten Metamorphosenspiels, der Schirritationen und Verzierkünste des Rokoko, der Ornamentästhetik des Klassizismus, schließlich der sich aus der Schrift herleitenden ursprünglichen Kunstform.⁸¹ Das Ergebnis ist eine die romantische Arabeske auszeichnende Doppeldetermination, eine simultane Mehrsprachigkeit, die, lange vor Victor Hugos berühmter Vorrede zu „Cromwell“ (1827/28)⁸², der Maler Philipp Otto Runge in einem Brief an Clemens Brentano 1810 erläutert hat: „Das was Sie nun wünschen, ist auch mein Wunsch, nemlich ein Gedicht (...) als Begebenheit in den bewegten Gestalten und umgekehrt zu zeigen – wird das Gedicht individuell, so wird die Arabeske symbolisch – ist es traurig, so sey diese über daßselbe fröhlich und ausgelassen, so giebt auch das Rahmenartige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höheren Ansicht zu zeigen“⁸³.

4. *Romantische Emanzipation der Arabeske*

Erst in der Romantik tritt die Arabeske aus ihrem bislang marginalen und untergeordneten Kunstrang in Aufklärung und Klassizismus.⁸⁴ Erst die Diagnose der Romantik, daß die Gegenwart der Kunst und Poesie nicht günstig sei, läßt die Arabeske von einer

⁸¹ Im Blick auf die Musik hat Erwin Rotermond in einer anregenden Studie die „kontrapunktische“ Verschlingung der Erzählweisen erstmals thematisiert. Erwin Rotermond: Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. A. Hoffmann: In: Karl Maurer (Hrsg.): *Poetica*, 2, (1968), S. 48–69. Ohne Rotermonds Arbeit zu kennen, versucht Patricia Stanley die arabeske Erzählweise mit dem Wechsel von Illusion und Desillusion in Zusammenhang zu bringen. Patricia Stanley: Hoffmanns Phantasiestücke in Callots Manier in *Light of Friedrich Schlegel's Theory of the Arabesque*. In: *German Studies Review*, VIII, No. 3, Oct. 1985, S. 399–419.

⁸² Victor Hugo: Vorrede zu *Cromwell*. In: Frank-Rutger Hausmann u. a. (Hrsg.): *Französische Poetiken*. Teil II, Stuttgart 1978, S. 40 f.

⁸³ Konrad Feilchenfeldt: Clemens Brentano und Runge. Aus ungedruckten Briefen. In: *Jb. der deutschen Schillergesellschaft* 16, 1972, S. 18.

⁸⁴ Vgl. Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Beck (Anm. 34), S. 119–139.

subordinierten, allenfalls als Grenzgängerin lizenzierten Kunstart ins Zentrum romantischer Kunstproduktion treten.⁸⁵ „Die großen Bilder und Sachen sind es also nicht“, schreibt der Maler Runge, „worauf sich zu verlassen ist, sondern das, was man so ohne viele Umstände aus dem Aermel schütteln kann“⁸⁶. Arabesken sind die einzigen romantischen Naturprodukte unseres unromantischen Zeitalters, sagt Schlegel, gleichwohl „keine hohe Dichtung“⁸⁷. Runge, der Kaufmannssohn, weiß einerseits, daß an diesen „Kleinigkeiten“, wie er seine Arabesken nennt, das Publikum des dekorativen Formenspiels wegen Gefallen findet; er weiß andererseits, daß Arabesken als Inbegriff der Interesselosigkeit und Autonomie höchstem Kunstanspruch genügen. Runge schreibt über seinen Arabeskenzyklus, „Vier Zeiten“, an den Bruder: „Du siehst wohl, daß, indem ich nur so leichte Decorationen machen wollte, ich wider Willen grade das größte von Compositionen hervorgebracht habe“⁸⁸. Zwei Monate früher meldete er Tieck: „Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen“, wobei er zur Bedingung von Rezeption und Produktion machte, „daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müsse“⁸⁹. Ludwig Tieck erkennt das Neuartige des Versuchs. Er betont, der Künstlerfreund habe „die phantastisch-spielende Arabeske zu einem philosophischen, religiösen Kunstausdruck erzogen“⁹⁰. Auch Brentano und Görres bemerken und erläutern die Erweiterung und Erhöhung der Arabeske vom bloß mutwilligen, kapriziösen Formspiel zur „plastischen Symbolik“⁹¹. So weiß Brentano zu berichten, Runge habe als erster ersonnen, daß „die Arabeske eine Hieroglyphe“ sei „und ihre Verknüpfung eine ebenso tiefsinnige Bildersprache der stummen malenden

⁸⁵ Vgl. Günter Oesterle: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels ‚Brief über den Roman‘. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt 1985, S. 233–292.

⁸⁶ Runge (Anm. 62), S. 186.

⁸⁷ Friedrich Schlegel: Brief über den Roman. In: (Anm. 59), Bd. 2, München 1967, S. 331.

⁸⁸ Runge (Anm. 62), T. 1, S. 33.

⁸⁹ Ebd., S. 27.

⁹⁰ Ludwig Tieck: Eine Sommerreise 1833. Gesammelte Novellen. Bd. 7, Berlin 1852, S. 28.

⁹¹ Joseph Görres: Die Zeiten. Vier Blätter, Nach Zeichnungen von Ph. O. Runge. In: Joseph Görres: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald, Bd. 1, Freiburg 1978, S. 218.

Poesie als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene sein soll“⁹². Runge selbst bestätigt ausdrücklich die Überlegung von Görres, daß die bildende Kunst mit der Überschreitung des Formspiels der Arabeske zur tiefsinnigen Hieroglyphe beginne, sich zum Poetischen hinzuneigen.⁹⁴ Herders Aufwertungs- und Erneuerungsanre-



Frau von Genlis, *Mythologie in Arabesken*, durch 78 von ihr selbst gezeichnete Kupfer erläutert. *Handbuch für die Jugend, Künstler und Liebhaber des Altertums*. Leipzig 1810 und 1812 (vorhanden in der Leihbibliothek von Hoffmanns Verleger Kunz in Bamberg, Nr. 1262–63).

⁹² Clemens Brentano: *Andenken eines trefflichen Mannes und tiefsinnigen Künstlers* (1810). In: Clemens Brentano: *Werke*. Hrsg. v. Friedhelm Kemp, Bd. 2, Darmstadt 1963, S. 1039.

⁹³ Runge (Anm. 62), T. 2, S. 202.

⁹⁴ Görres (Anm. 91), S. 219.

gungen für die literarische Arabeske nähern sich damit ihrer Erfüllung. Er hatte befunden, daß das in der Aufklärung zweitrangige Feenmärchen zwar „im Meisten (als; G. Oe.) eine ausgestorbene Welt erschein(e)“, dennoch aber seine Wiedergeburt denkbar und erstrebenswert sei: „Die Blume der Arabeske steht da; laß aufsteigen aus ihr schöne Gestalten! Keine Dichtung vermag dem menschlichen Herzen so feine Dinge so fein zu sagen, als der Roman und vor allen Romanen das Feenmärchen. (. . .) Die Capricen und Launen dieser Welt fordern den feinsten Verstand, die unerwartetste Wendung.“⁹⁵

Konstitutiv für die Märchenhandlung in E. T. A. Hoffmanns „Goldnem Topf“ und die Rückgewinnung der Poesie gegen die erdrückende Prosa der Lebensverhältnisse ist die Anverwandlung und Vergegenwärtigung der Poesie der Vergangenheit aus arabischen und indischen Handschriften durch Schreiben und Hören. Dies hatte Friedrich Schlegel, literaturtheoretisch verallgemeinert, bereits in seinem „Brief über den Roman“ als Leistung der Arabeske hervorgehoben.⁹⁶ Runge ergänzt: „Und so wird nur derjenige, welchem die Kunstwerke vergangener Zeit als potenzierte Naturproducte erscheinen, die Kunst wirklich neu begründen können“⁹⁷. Die Arabeske bannt produktionsästhetisch die Gefahr, aus dem Übermaß historischer Kunstformen und Stoffe in Eklektizismus und Historismus zu verfallen. Ihre Fähigkeit ist, vergangene, erstarrte Kunstformen, Motiv- und Bildfelder in ein verjüngtes quasi ornamentales, das Heteronome gleichwohl bewahrendes, vielstimmiges Ensemble einzuschmelzen.⁹⁸ Sie ist für Hoffmann

⁹⁵ Johann Gottfried Herder: *Andrastea*. In: Herder (Anm. 7), Bd. 23, S. 285 f. Vgl. zu Herders und insbesondere auch Tiecks Einflüssen die grundlegende Arbeit von Jörg Traeger: Philipp Otto Runge oder die Geburt einer neuen Kunst. München 1977, insbes. S. 116 f.

⁹⁶ Vgl. Friedrich Schlegel: *Brief über den Roman*. In: (Anm. 87), S. 335 und Anm. 85.

⁹⁷ Runge (Anm. 62), T. 2, S. 208.

⁹⁸ Jörg Traeger hat am Beispiel von Runges Bild „Petrus am Meer“ gezeigt, daß es sich bei derartigen „Einstrahlungen“ aus der Renaissance etc. weder um „akademische(n) Synkretismus“ noch um „nazarenischen Historismus“ handelt. Vielmehr steht dahinter „die Auffassung, daß die Meisterwerke der Vergangenheit als potenzierte Naturprodukte zu betrachten seien. Gezielte Stilrückgriffe konnten somit die geschichtsbezogene Variante eines künstlerischen Prozesses bilden, der darauf abzielte, das Gemälde in Analogie zur Natur entstehen zu lassen. Denn die Geschichte war ihrerseits dem großen Rhythmus der Natur unterworfen“. (Anm. 95), S. 57.

im „Goldnen Topf“ die ästhetische Verfahrensweise, die im Spiel mit einem universellen Mythen-, Literatur-, Musik-, Bild- und Formenarsenal die bedrohte Poesie in die Literatur zurückzubannen vermag. Zurecht ist daher dieses Märchen ein einzigartiges Beispiel romantischer Selbstrepräsentation der Kunst genannt worden.⁹⁹

IV. Ein vieldeutiger Ort: die blaue Bibliothek

1. Topographie und Architektur

Ein topographisches Zentrum des Märchens ist die Villa des Archivarius Lindhorst, mit ihren Treppen, Erkern, Zimmerfluchten, ihrem Wintergarten, der Bibliothek und ihren Kuriositäten, ein Ort des Schauers und der Ekstase. Zu erschließen ist, daß diese Villa am Rande der Stadt Dresden am rechten Ufer der Elbe liegt. Auf der anderen Seite der Elbe, noch sichtbar, befinden sich das Rasenbänkchen und der Holunderbusch.

Am Ende des Märchens sitzt der Erzähler in der Bibliothek am Schreibtisch und schaut durch den Wintergarten hindurch über die Elbe hinüber und entwirft, inspiriert durch den Punsch des Archivarius, der ersten Vision des Anselmus korrespondierend, eine Szenographie, die an Bühnenbilder¹⁰⁰, Phantasiearchitektur und Gartenkünste erinnert¹⁰¹ und aus einer Orchestrierung literarischer Arabesken entsteht: aus Tassos Schilderung der Gärten Armidas¹⁰², dem Liebesgarten von Francesco Collonnes Hypnerotomachia¹⁰³ und Tiecks Baum- und Blumengartenarabesken.¹⁰⁴

⁹⁹ Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960, S. 361.

¹⁰⁰ Vgl. Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Tübingen 1977, S. 23.

¹⁰¹ Vgl. Hella Müller: Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts. (Diss.) Göttingen 1957 und Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Berlin o. J.

¹⁰² Durch Vermittlung Christoph Martin Wielands: Theages oder Unterredungen von Schönheit und Liebe. Ch. M. W., Werke. Hrsg. v. Fritz Martini, Bd. 3; München 1967, S. 174. Tassos Beschreibung geht wiederum zurück auf die ‚Metamorphosen‘ Ovids.

¹⁰³ Johann Dominicus Fiorillo: Ueber den Dominicaner Fra Francesco Colonna, und sein berühmtes Buch Hypnerotomachia. In: J. D. F., kleine Schriften arti-

Aus literarischen Phantasien entsteht eine arabeske Märchenlandschaft, gerade so wie sie Runge „aus der Imagination und Mystik unserer Seele entspringen sah“¹⁰⁵. Im Zentrum der Phantasmagorie steht eine klassische architektonische Arabeske, wie sie bereits Vitruv in kritischer Absicht beschrieben hat.¹⁰⁶ Kurz vor der Revolution war sie von dem französischen Architekten Ledoux, nach der Revolution von dem deutschen Architekten Schinkel aktualisiert worden¹⁰⁷:

(...) sehnuchtsvoll schaut Anselmus nach dem herrlichen Tempel, der sich in weiter Ferne erhebt. Die künstlichen Säulen scheinen Bäume und die Kapitäl und Gesimse Akanthusblätter, die in wundervollen Gewinden und Figuren herrliche Verzierungen bilden. Anselmus schreitet dem Tempel zu, er betrachtet mit innerer Wonne den bunten Marmor, die wunderbar bemoosten Stufen. (253)

Der geäderte Marmor, die bemooste Mauer, die dem naturphilosophischen Blick als Chiffreschrift der Natur erscheinen, sind ästhetischer Topos für die beginnende Erregung der Einbildungskraft seit Leonardo da Vinci.¹⁰⁸ Hoffmanns Erzählung überträgt ihn auf die Schrift und die handschriftliche Überlieferung der Poesie: Bei „dem Überblick des Ganzen schien das Pergament nur ein bunt geaderter Marmor oder ein mit Moosen durchsprenkelter Stein“, (238) heißt es dort und an anderer Stelle: „die seltsam verschlungenen Zeichen, (...) Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel (schienen; G. Oe.) bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen“. (226) Naturzeichnung und Schriftzeichen changieren ebenso arabesk wie in Sprachspiel und Wahrnehmungsirritation die „kleine(n) smaragdgrüne(n) Blätter“, die aus

stischen Inhalts. Göttingen 1803, S. 173: „Die Quelle schmückten die Statuen der sieben Planeten; sie hatte außerdem eine Kuppel von Bergkrystall, deren Oberfläche mit zusammengeflochtenen Zierathen umwunden war, worin Kinder mit kleinen phantastischen Tieren im Laubwerk spielten“. Dazu merkt Fiorillo an: „Merkwürdig ist es, daß Poliphilus, um die Ornamente zu bezeichnen, den Ausdruck Arabesca gebraucht“.

¹⁰⁴ Ludwig Tieck: Die Farben. In: Tieck (Anm. 58), S. 186 f.

¹⁰⁵ Runge (Anm. 62), T. 2, S. 201.

¹⁰⁶ Curt Fensterbusch (Hrsg.). Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. Darmstadt 1964, S. 333 f.

¹⁰⁷ Ein Bühnenbildbeispiel aus Karl Friedrich Schinkels Inszenierung der Berliner Aufführung von Mozarts „Zauberflöte“ mit Arabesken und Grotesken von 1815 findet sich in: Christoph Wetzel: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. (Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten). Salzburg 1981, S. 148.

¹⁰⁸ Vgl. Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270. Hrsg. v. Heinrich Ludwig in 3 Bänden. Wien 1882, T. 2, S. 125.

den goldenen Stämmen der Palmbäume herausragen: „eins dieser Blätter erfaßte der Archivarius, und Anselmus wurde gewahr, daß das Blatt eigentlich in einer Pergamentrolle bestand“ (226); es handelt sich um jene Handschrift, von der eben die Rede war.

Als versteckte Schreib- und Imaginationszentren stellen sich klassische Arabeskenzitate und -illusionen heraus. Ihr Inzitant- und Fermentcharakter für die Einbildungskraft ist dem des Rausches gleichzustellen. Die Schilderung des Wintergartens in der Villa des Archivarius mag dies illustrieren. Das Gewächshaus ist ein bauliches und erzählerisches Verbindungsteil zwischen Elbeszenenerie unterm Holunderbaum und Bibliotheksgeschehen; es ist Schnittpunkt von natürlicher Kunst und künstlicher Natur. Der Student Anselmus erlebt es in drei Versionen, zuletzt im entzauberten Zustand, prosaisch, als gewöhnlichen Hausgarten „mit allerlei Geranien, Myrthenstücken“ (238) zum ersten Mal dagegen, in einer poetischen Wahrnehmungsverrückung¹⁰⁹, glaubt er sich wie Biribinker in Wielands Roman „Don Sylvio“ in einen „Feengarten“ hineinversetzt.¹¹⁰ Alle Raffinessen der Rokokoarabeske zwischen den beiden Bildlogiken, zwischen Fläche und Tiefendimension des Raums zu changieren, werden genutzt. So heißt es: es „schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen“ (212); zudem entpuppt sich, was zunächst räumlich als ein „riesenhafter Busch glühender Feuerlilien“ aussah als Fläche, als mit Lilien dekorierter Schlafrock des Archivarius Lindhorst (213). Diese Wahrnehmungsschwankung dient dazu, unseren Helden für das Reich des Wunderbaren einzunehmen, so daß beim zweiten Besuch des Wintergartens, als er eine an Raffaels Arabesken gemahnende romantische Metamorphose von Pflanzen und Tieren vor sich hat, die erregte Wahrnehmung weitere Sinnesorgane synästhetisch reizt:

„er sah nun deutlich, daß manche seltsame Blüten, die an den dunkeln Büschen hingen, eigentlich in glänzenden Farben prunkende Insekten waren, die mit den Flügeln auf und nieder schlugen und durcheinander tanzend und wirbelnd sich mit ihren Saugrüsseln zu lieblosen schienen. Dagegen waren wieder die rosenfarbigen und himmelblauen Vögel duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu ge-

¹⁰⁹ Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1963, S. 96.

¹¹⁰ Christoph Martin Wieland: *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*. T. 2. In: Wieland (Anm. 102), Bd. 1, S. 205.

heimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten.“ (225)

Das Zentrum des Märchens ist jedoch die blaue Bibliothek. Sie ist ganz und gar künstliche, exotische Innenarchitektur¹¹¹, ausgestattet „mit azurblauen Wänden“, „goldbronzenen Stämme(n) hoher Palmbäume“ mit „kolossal, wie funkelnde Smaragde(n) glänzende(n) Blätter(n)“ und einem Empireschreibtisch, auf dem in der 6. Vigilie ein „einfacher goldener Topf“ (214) steht.

Die Bibliothek eines Gelehrten wird im 18. Jahrhundert metaphorisch als „Vorratskammer der Seele“ bezeichnet. „Funktion und Wirkung einer Bibliothek“ werden folgendermaßen beschrieben: „Der Geist erkennt sie für seine Wohnung und glaubt in ihr zu Hause zu seyn.“ Bibliotheken sind „wohlangelegte Gärten“, „Lustgärten“ nennt sie ein Autor, „wo uns bey jedem Schritte neue Blumen aufsprießen“¹¹². Auch die architektonische Idealvorstellung einer Bibliotheksanlage entspricht ziemlich genau der Villa des Archivarius. In einer „Empfehlung für die Einrichtung von Bibliotheken im 18. Jahrhundert“ ist von der konzentrationsfördernden Bspannung der viereckigen Tische mit „dunkelgrünem oder blauem Tuch“ die Rede und von der architektonischen Situierung der „geschickten Bücherzimmer“ heißt es: es sei günstig, wenn sie in der Nähe lägen von einem „stillen von allen Gewerben und Lärmen abgelegenen mit einem schönen Garten oder angenehmen Lust=Walde, item lieblich fliessenden Bächen und Brunnen versehenen Ort“¹¹³.

E. T. A. Hoffmann gibt dieser Wunschvorstellung einer Bibliothek poetische Realität.

¹¹¹ Vgl. Hans-Dieter Holzhausen: Die Palmbibliothek in E. T. A. Hoffmanns Märchen der goldne Topf. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft, Heft 3, Bamberg 1984, S. 34–41, mit der Vermutung, das reale „Vorbild“ könnte die Barockbibliothek Wallenrodt in Königsberg gewesen sein. Diskutiert werden nicht die Unterschiede dieser Bibliothek zu der im Text beschriebenen, die eben keine „grünen Palmstämme“ hat. Der Schreibtisch mit seinen „drei aus dunkler Bronze gegossenen ägyptischen Löwen“ und einer „Porphyplatte“ erinnert eher ans Empire als ans Barock. Palmbäume hatte auch die Bibliothek Mazarins und die des Abé Logier. Diesen Hinweis verdanke ich Johannes Langner, Karlsruhe.

¹¹² Johann Christoph Stockhausen: Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek. 1752. Zit. aus: Renate Schusky: Empfehlungen für die Einrichtung von Bibliotheken. In: Buch und Sammler. Private und öffentliche Bibliotheken im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1979, S. 135 u. S. 136 Anm. 41.

¹¹³ Friedrich Christian Feustking: Die Neu=eröffnete Bibliothek (. . .) nebst bequemer Anleitung dieselben anzulegen (. . .) Hamburg 1707, S. 9 f. zit. aus: Schusky (Anm. 112), S. 129.

2. Feenmärchensammlung

Wiederum kann – wie in den Gewächshausdarstellungen – ein Wechsel unterschiedlicher Wahrnehmungsinhalte konstatiert werden. Nur ist der Schwerpunkt nicht so offensichtlich; er ist literarisch immanent, kein zeitliches Nacheinander, sondern sprachliches Ineinander. Die ‚blaue Bibliothek‘ (214) beinhaltet eine semantische Duplizität: sie ist zum einen „Bibliothekssaal“, zum anderen: Buch, nämlich zeitgenössische Anthologie. Die blaue Bibliothek ist nicht nur Aufbewahrungsort der Literatur, Bibliotheksraum, sie ist zugleich, wir würden heute sagen, Buchkassette: sie ist die zwölfbändige „Blaue Bibliothek aller Nationen“, herausgegeben von dem Weimaraner Verleger Friedrich Justin Bertuch¹¹⁴, und ihr Inhalt ist sprechend genug. Es handelt sich um die wichtigste deutsche Sammlung französischer Feenmärchen. Bertuch behauptet darin mehrfach den Zusammenhang von Feenmärchen und Arabeske, ja er bildet direkt eine „Parallele“ zwischen einem Märchen Hamiltons und Raffaels „berühmten Arabesken in den Logen des Vaticans“¹¹⁵. In der Einleitung zum ersten Band schreibt er: „Die Blaue Bibliothek aller Nationen wird eine allgemeine und fortlaufende Sammlung aller Wundermärchen, Sagen und abentheuerlichen Erzählungen und Romane, aller Völker, so zu sagen, der Arabesken und Grotesken aller bekannten Literaturen seyn, mit Auswahl gesammelt und mit Geschmack übersetzt, bearbeitet und redigiret“¹¹⁶. Hoffmanns präzise Beschreibung der Innenarchitektur läßt diese Anspielung zunächst vergessen; sie deckt sie dem aufmerksamen Leser zugleich jedoch wieder auf: denn Anselmus muß, bevor er in der „blauen Bibliothek“ das wertvolle indische Manuskript abschreibt, eine Schreibprobe in einem Vorzimmer, einem nüchternen, normalen „Bibliotheks- und Studierzimmer“ (214), einem – wie es ausdrücklich heißt – „Kabinett“ bestehen. Nun gab es im 18. Jahrhundert eine zweite

¹¹⁴ Friedrich Justin Bertuch (Hrsg.): Die Blaue Bibliothek aller Nationen, Bd. 1–9, Gotha 1790/91; Bd. 10–12, Weimar 1796–1800.

¹¹⁵ Bertuch (Anm. 114), Bd. 2, S. IX: „Das närrischste, lustigste, witzigste und muthwilligste Ding von der Welt“ aber ist Hamiltons „drittes Märchen, die vier Facardine (. . .). Es ist eine Komposition von halb Feerey, halb Rittergeschichte, in welcher immer die tollste und lachendste Imagination, mit Muthwillen, Laune, und einer Menge neuen und pikanten Zügen, das bunte und lachendste Gewebe macht.“

¹¹⁶ Ebd., Bd. 1, S. 4.

bekannte große Feenmärchensammlung in Deutschland, die zeitliche Vorgängerin der ‚Blauen Bibliothek‘, die tatsächlich nüchterner, aufklärerischer war: Friedrich Emanuel Bierlings „Cabinet der Feén“ (1761–66).¹¹⁷

Die „blaue Bibliothek“ ist daher in Hoffmanns Erzählung zunächst ein Wortspiel, sozusagen eine Arabeske in nuce, die Verschiedenstes miteinander verschlingt. Das Wort stellt hier jenen Quellpunkt dar, aus dem jede Bildarabeske hervorgeht.¹¹⁸ Die blaue Bibliothek ist zunächst der Aufbewahrungsort der Literatur, der geschriebenen und gedruckten Poesie, der Bücher; sie ist des weiteren selbst Buch, gedruckte Märchenliteratur. Sie ist darüber hinaus der Ort der wirklichen, sinnlichen Poesie, der Poesie des Lebens in der Liebe, der Poesie der mündlichen Erzählung und ihrer Übertragung ins Schriftliche; zudem ist sie der Ort der Aktualisierung, sinnfällig im Abschreiben der Poesie der Vergangenheit, die der Poesie in status nascendi zum Durchbruch verhilft. Letztendlich ist sie am Ende der Erzählung der Ort der Anschauung des Naturgeheimnisses, der, wie es bei Hoffmann lautet, „Erkenntnis des heiligen Einklangs aller Wesen“ (129), des „Leben(s) in der Poesie“ sowie der schriftlichen Fixierung dieser Poesie.

3. Anselmus und Serpentina:

Hören und Schreibbewegung – Stimme und Schrift

An diesem mehrdeutigen Ort also beginnt Anselmus, wunderbar gestärkt durch die synästhetische Sinnesreizung der Klänge und Düfte des benachbarten Wintergartens, „die fremden Zeichen der Pergamentrolle zu studieren“. Je „fester und fester“ er „Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergamentrolle“ (226) heftet, desto eher versteht er. In dem Moment, als er „wie aus dem Innersten“ herausfühlte¹¹⁹, „daß die Zeichen nichts anderes bedeuten könnten, als die Worte: „Von der Vermählung des Salamanders

¹¹⁷ Friedrich Immanuel Bierling (Hrsg.): Das Cabinet der Feen. 9 Bde., Nürnberg 1761–66.

¹¹⁸ Vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 50.

¹¹⁹ Zu erwähnen ist hier die sakral-ethische Bedeutung, die in der Zeit der Romantik dem Studium des Sanskrit zugesprochen wurde. Vgl. Helmina v. Chezy (geb. v. Klenk): Unvergessenes. Leipzig 1858, S. 270: „Das Studium des Sanskrit bereichert, läutert und erhebt das ganze Wesen des Menschen, es bemächtigt sich seiner ganz und gar, läßt nichts anderm mehr Raum, von keinem andern wird es in sittlicher Hinsicht in seinen Wirkungen übertroffen“.

mit der grünen Schlange“ (227), in jenem Augenblick also, in dem Anselmus entziffern, lesen, Sinnverstehen kann: „Da ertönte ein starker Dreiklang heller Kristallglocken. – „Anselmus, lieber Anselmus“ wehte es ihm zu aus den Blättern, und o Wunder! an dem Stamm des Palmbaums schlängelte sich die grüne Schlange herab“. (227)¹²⁰ Wiederum entsteht, wie im Wortgebrauch der blauen Bibliothek, in der Zwischenzone unterschiedlicher Wortbedeutungen von Blatt als Palmblatt und Blatt als Pergamentblatt eine arabeske Bewegung zwischen verschiedensten Wahrnehmungsmodi, zwischen dem visuellen und akustischen, zwischen äußeren Sinnen und innerem ‚Wahnsinn‘. Aus den flächenhaften Schriftzügen schlüpft nicht nur die körperlich figürliche Schlange auf dem Umweg über das Naturblatt hervor¹²¹, die Handschrift erhält im „Zuwehen aus den Blättern“ zudem auch Stimme. Als Anselmus „wie im Wahnsinn des höchsten Entzückens (...) schärfer hinblickte“, ist die Schlange „ein liebliches, herrliches Mädchen“ mit „flatternde(m), wie in schillernden Farben glänzende(m) Gewand“ und „dunkelblauen Augen, wie sie in seinem Innern lebten“. (227)

So „ganz und gar umschlungen und umwunden“, wie es heißt, daß „er sich nur mit ihr regen und bewegen“ kann (227) vernimmt er aus dem Munde der Serpentina den Inhalt des geheimnisvollen Manuskripts mit der Pointe am Schluß, daß schließlich das mündliche Erzählte am Ende – er weiß nicht wie – geschrieben da steht¹²²:

¹²⁰ In der 8. Vigilie war Lindhorst zum größten Erstaunen des Anselmus denselben Palmbaum in die Höhe gestiegen (226). Es dürfte sich architektonisch um eine im Palmbaum versteckte Wendeltreppe handeln. Die spiralförmige Wendeltreppe gilt seit dem Manierismus als eine „Schlüsselform“ für den Bewegungszug der ‚figura serpentinata‘. Vgl. Werner Hager: Zur Raumstruktur des Manierismus der italienischen Architektur. In: Festschrift für Martin Wackernagel. Köln 1958, S. 128.

¹²¹ Ein Beispiel für die Imagination der Geliebten aus der Schrift findet sich in Jean-Jacques Rousseau: Julie oder Die Neue Héloïse. München 1978, S. 250.

¹²² Diese Figur, daß das Mündlich-Erzählte nachträglich als Geschriebenes entdeckt wird, hat Moses Mendelssohn in einer „launige(n) Satire“, „Die Bildsäule. Ein psychologisch-allegorisches Traumgesicht“, verwendet: „Ich hatte hierauf im Traume eine lange Unterredung mit diesen Genien, erfuhr so manchen interessanten Umstand, den ich des Morgens, als ich erwachte, aufzeichnen wollte. Ich trat an das Pult, und – siehe! ich fand das Resultat der ganzen Unterhaltung mit den Genien sowohl, als mit ihrem Anführer, auf einem Blatte von meiner eigenen Hand aufgezeichnet“. Moses Mendelssohn, (Anm. 26), Bd. 2, Leipzig 1880, S. 233. Ich verdanke diesen Hinweis Katharina Weisrock.

er erwachte wie aus einem tiefen Traume, Serpentina war verschwunden, es schlug sechs Uhr, da fiel es ihm schwer aufs Herz, daß er nicht das mindeste kopiert habe; er blickte voll Besorgnis, was der Archivarius wohl sagen werde, auf das Blatt, und o Wunder! die Kopie des geheimnisvollen Manuskripts war glücklich beendet, und er glaube, schärfer die Züge betrachtend, Serpentinats Erzählungen von ihrem Vater, dem Liebling des Geisterfürsten Phosphorus im Wunderlande Atlantis, abgeschrieben zu haben. (231)

Das Schriftliche löst sich ins Mündliche auf und das Mündliche verweist auf das vorgängige Schriftliche. Das Wechselverhältnis von Schriftlichem und Mündlichem verhindert die jeweils mögliche Erstarrung im Literaten. Die „verschriftete Stimme“ macht „in der Schrift ihre Ambivalenzspur“ auffindig und spricht so „gegen den Buchstaben“ an.¹²³

V. Tintenklecks und Philister

Dem gläubigen, poetisch enthusiastischen, in Kontemplation versunkenen Anselmus erschien die Schrift wie das Auge der Geliebten ‚Serpentina‘ gleich „wunderbar und seltsam“ (227), der er alles andere, seinen Verstand, ja sein Leben aufzuopfern gedachte. Dem nüchtern gewordenen, zu Verstand gekommenen Studenten dagegen erscheint dieselbe Schrift plötzlich wie dem Aufklärer die Rokokoarabeske, als eine sinnverwirrende Version nichtssagender, blöder Natur: „er sah auf der Pergamentrolle so viele sonderbare krause Züge und Schnörkel durcheinander, die, ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu geben, den Blick verwirrten, daß es ihm beinahe unmöglich schien, das alles genau nachzumalen.“ (238) Schrift und Natur haben sich dem prosaischen Blick entzogen und verrätselt. Die ‚künstliche Verwirrung‘ der Arabeske hat, so wird jetzt klar, ihren guten Sinn; nur dem Aufmerksamen und Geduldigen öffnet sie ihr Geheimnis. Der Student, der sich nach einem ausgiebigen abendlichen Zechgelage am nächsten Morgen vornimmt, von den „albernen Grillen“, in denen er sich verfangen glaubt, abzulassen, der die Villa des Hofrats nun desillusionierend „unnatürlich“ und „unförmlich“ (238), der die Ausdrucksweise

¹²³ Renate Lachmann: Dialogizität und poetische Sprache. In: R. L. (Hrsg.): Dialogizität. München 1982, S. 54. Vgl. Hans-Thies Lehmann: Das Subjekt als Schrift. In: Merkur, 33. Jg., Heft 7, 1979, S. 665–67.

des ‚Archivarius‘ ‚toll‘ und ‚faselnd‘ findet, ist beim Abschreiben unkonzentriert, ungeduldig und unverständlich und prompt geschieht ein „Unglück“ – „o Himmell! ein großer Klecks fiel auf das ausgebreitete Original“. (239)

Wenn die abzuschreibende Pergamentrolle, eine Urschrift, ein „Sanskrit der Natur und Kunst“ darstellt, dann dürfte auch der Tintenklecks, der auf dieses Manuskript fällt, mehr bedeuten als eine gelegentliche alltägliche Fehlleistung.¹²⁴ Er ist die literate Versündigung des Philisters wider Natur und Kunst, ja er ist selbst Inkorporation des Philisters. Clemens Brentano hat in seiner berühmten Satire: „Der Philister vor, in und nach der Geschichte“ behauptet, der Philister, der die Einheit von Idee und Materie, von Gedichtetem und Wirklichkeit als Aberglauben denunziere, sei selbst eine Setzung, „ein geneintes Nein“, ein „Tintenklecks“ der Natur- und Weltgeschichte.¹²⁵ Er nenne Aberglauben, das etwas nur eine Modifikation seiner eignen Geschichte sein kann und irgend früher oder später als ein Poetisches, Naturhistorisches, Religiöses wieder auftreten könne. Der Tintenklecks ist Gegenbild des Poetischen, Widersacher des Lebendigen und Bewegten der Arabeske; er ist der angemessene Ausdruck prosaischen Philisterbewußtseins.

Die ironische Darstellung des tintenklecksenden, philisterrückfälligen Anselmus im ‚Goldnen Topf‘ ist ein weiterer Beleg für die raffinierte Allusionskunst E. T. A. Hoffmanns. Man hat in seinen Erzählungen vielfach das Vexierspiel zwischen Phantastik und Realismus beobachtet, analysiert und bewundert. Daß dieser Dualismus von Phantasie und Realität seine Dynamik erst durch literarische Vermittlung, durch ein universelles literarisches Allusions- und Konkurrenzspiel erhält, daß hier eine „multireferentielle Textform“ vorliegt, die den alten Topos der Welt als Buch neu belebt, ist wenig bemerkt worden. Unlängst hat Wolfgang Frühwald im Blick auf die romantische Lyrik behauptet, „daß – erstmals im bürgerlichen Zeitalter – von literarischer Literatur gesprochen werden kann, von einer an und aus Literatur und Kunst

¹²⁴ Zu erinnern ist an die seit 1810 auch von Goethe häufig erwähnte Diskussion um den „berüchtigten Tintenklecks“, den Paul Louis Courier, der Übersetzer von Daphnis und Chloe, auf eine von ihm entdeckte, bisher aus sittlichen Gründen ausgelassene Stelle goß. Zit. aus: Ernst Grumach: Goethe und die Antike. Potsdam 1949, S. 320.

¹²⁵ Clemens Brentano: Der Philister vor, in und nach der Geschichte. In: Clemens Brentano. Werke. Hrsg. v. Friedhelm Kemp. Bd. 2, München 1963, S. 982.

erwachsenen Literatur“¹²⁶. „Der goldne Topf“ ist ein „Buch, in dem es um die Fiktion der Bücher geht“. E. T. A. Hoffmann läßt, um abgewandelt eine Überlegung Michel Foucaults zu zitieren, das Imaginäre „im Zwischenraum der Texte“ entstehen, er läßt es sich „von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen“ ausdehnen und „aus dem Intervall zwischen den Buchstaben hervorkommen“¹²⁷.

Die Arabeske bewährt sich dabei in Hoffmanns Erzählung wie Friedrich Schlegel sie behauptet hatte, als eine, wenn auch nicht hohe, so doch naturproduktartig verfahrenende Interimskunst, die einer zukünftigen Kunst vorarbeitet. Bei Hoffmann wird sie zum Geburtshelfer der Poesie in der Literatur unter ihr ungünstigen, durch das Literate und Reflexive beeinträchtigten Schaffensbedingungen. Wie kaum eine andere Kunst vermag sie die Fremdgesetzlichkeit von Prosa und Poesie, von Kunst der Vergangenheit und aktueller Literaturproduktion ohne je die Dissonanzen zu tilgen in, wie Goethe sie charakterisierte, „Fülle und Reichtum, Freude, Leben und Lieben, Fröhlichkeit und Lust“ ästhetisch aufzulösen.¹²⁸

¹²⁶ Wolfgang Frühwald: Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit. In: Karl Robert Mandelkow (Hrsg.): Europäische Romantik I, Wiesbaden 1982, S. 367.

¹²⁷ Michel Foucault: Un „fantastique“ de bibliothèque. Nachwort zu Gustav Flauberts „Die Versuchung des Heiligen Antonius“. In: M. F.: Schriften zur Literatur. München 1974, S. 163 f.

¹²⁸ Johann Wolfgang Goethe: Von Arabesken. In: J. W. G.: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst. Bd. 21, Berlin 1973, S. 85.